

“Soy lo mismo que tú”

Presencia del discurso de identidad trans
en *Una mujer fantástica*, obra cinematográfica de
Sebastián Lelio

por Mareike Mannigel



Tesis de maestría en Español y Estudios Latinoamericanos

Primavera 2020

Universidad de Bergen

Facultad de humanidades

Departamento de lenguas extranjeras

"Me siento orgullosamente transexual.

Si volviera a nacer, volvería a nacer transexual

porque es el cuerpo que conozco y

mi forma de ver la vida.

Me enorgullezco del colectivo y

de lo que hemos hecho,

aunque falta mucho por hacer."

DANIELA VEGA

protagonista de la película y actriz trans

*A Lotta, porque todos nuestros sueños se
pueden hacer realidad si tenemos el coraje para perseguirlos.*

*A todas personas de la comunidad LGBTIQ+
de todo el mundo que se sienten mal representado en el séptimo arte.*

Resumen

La presente tesis de maestría constituye un análisis de la presencia del discurso de identidad trans en el cine chileno. A partir del caso que ofrece la película *Una mujer fantástica* (2017) se examina la identidad trans de una mujer en Chile. La película de Sebastián Lelio se centra en la vida de Marina, una mujer trans (interpretada por Daniela Vega, una actriz trans) y aborda los desafíos que la protagonista tiene que enfrentar por su identidad de género después de la muerte de su pareja. El objetivo de esta investigación es mostrar con qué elementos y cómo está representada la identidad de la mujer trans a través de la película. También trata de responder cómo la película puede contribuir a la discusión pública. El marco teórico se crea con la ayuda de estudios queer, las ideas postestructuralistas de los teóricos Michael Foucault, Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick y la reflexión en torno al género fantástico de Tzvetan Todorov. Además, la teoría del cine semiótico y psicoanalítico forma una base importante para la investigación. El análisis de los distintos elementos muestra que los componentes como los ajustes de la cámara en primer plano de la protagonista, la música y los símbolos como la cascada o el espejo son importantes para la representación de la identidad de la mujer trans. En mi opinión, la película crea una imagen versátil y auténtica de una mujer trans en Chile. Sin una actuación exagerada, violencia explícita o llanto hiper dramático, se muestra una serie de retos que una mujer trans tiene que enfrentar en su vida cotidiana.

Abstract

This thesis is an investigation of the presence of the trans identity discourse in Chilean cinema. Based on the case offered by the film *A Fantastic Woman* (2017), the trans identity of a woman in Chile is examined. The film directed by Sebastián Lelio, focuses on the life of Marina, a trans woman (played by Daniela Vega, a trans actress) and addresses the challenges that the protagonist must face because of their gender identity after the death of her partner. The objective of this research is to show with what elements and how the identity of a trans women is represented through the film. It also tries to answer how the film can contribute to the public discussion. The theoretical framework is created with the help of queer theory, the ideas of the poststructuralist theorists Michael Foucault, Judith Butler and Eve Kosofsky Sedgwick as well as Tzvetan Todorov's assumption about the fantasy genre. Furthermore, the theory of semiotic and psychoanalytic film analysis forms an important basis for the research. The analysis of the elements shows that components such as the camera settings like close-ups of the protagonist, the music, and symbols such as the waterfall or the mirror are important for the representation of the identity of the trans woman. In my opinion, the film, creates a versatile and authentic image of a trans woman in Chile. Without exaggerated acting, explicit violence, or over the top crying, the film shows what a trans woman must face in her daily life.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutor, Jon Askeland, por toda su ayuda, tanto durante mi licenciatura como mi maestría. Jon siempre ha tenido la puerta de su oficina abierta para sus estudiantes y respondió a mis preguntas cuando no sabía qué hacer. Gracias por revisar mi trabajo, todos los comentarios y la crítica.

Estoy infinitamente agradecida a mi novio, Didrik, que siempre me motivó y siempre me dijo que podría escribir esta tesis. Especialmente en los últimos meses, cuando ambos trabajamos desde casa, me alegro de haberlo tenido a mi lado. Estoy muy agradecida de ser apoyada y amada incluso en momentos en que estoy completamente estresada y loca.

Gracias también a mis suegros, Marianne y Sven, y a mi cuñado Víctor, por ser mi familia noruega y gracias a mi familia en Berlín por apoyarme siempre y a mí y mi amor por la aventura.

Un agradecimiento especial a mi papá que me ama infinitamente y me da los mejores abrazos.

También quiero agradecer a mis tíos Thomas y Manfred porque me han enseñado a esforzarme más y más. Toda mi familia me ha enseñado que todos merecen ser amados, independientemente de su raza, identidad o religión.

Gracias a mis amigos de la licenciatura que me inspiraron para tomar la maestría #fdp

Y, por último, si bien no menos importante, un gran abrazo a mi amiguita Claudia, sin la cual la experiencia de la maestría hubiera sido solo la mitad de hermosa. Estoy agradecida no solo por la ayuda lingüística y académica, sino por el hecho de que la maestría nos uniera y por las muchas risas hasta que las lágrimas nos llegaron, por el tiempo en el lesesal codo a codo, por los muchos abrazos y por animarme y apapacharme en tiempos difíciles #uncuadrito

Índice

Resumen	ii
Abstract	iii
Agradecimientos.....	iv
Lista de fotogramas	viii
Lista de abreviaturas	viii
I. Introducción.....	1
1.1 Justificación.....	3
1.2 Estado de la cuestión	4
1.3 Limitaciones	5
1.4 Estructura del trabajo	6
II. Contexto histórico-social de Chile.....	7
2.1 Los derechos de la comunidad trans en Chile y el efecto de la ley	7
2.2 Una breve introducción al rol de la Iglesia Católica en la política en Chile	10
III. El cine chileno	12
3.1 Estudios académicos sobre el cine chileno	13
3.2 La importancia del tema trans en el cine chileno contemporáneo	14
3.3 Documentales sobre la identidad trans en Chile	15
IV. Consideraciones teóricas.....	17
4.1 Género y sexualidad	17
4.2 Enfoques teóricos de Michel Foucault y Judith Butler	18
4.3 El concepto queer y los estudios queer.....	21

4.3.1 El término queer.....	23
4.3.2 Un intento de definir la teoría queer	24
4.3.3 ¿Cuál es el tema de la teoría queer?	25
4.3.4. Los estudios queer.....	26
4.4. Una introducción a la transexualidad y la identidad trans.....	26
4.4.1 La transexualidad de diferentes conceptos	28
4.4.1.1 La transexualidad desde una perspectiva psicológica.....	28
4.4.1.2 La transexualidad desde la sexología	29
V. Consideraciones teóricas del análisis del filme	30
5.1 Sobre el análisis del filme	30
5.2 Teorías cinematográficas.....	32
5.3 El género fantástico	36
5.4 ¿Cómo puede contribuir una película a la discusión pública?	37
VI. Análisis	39
6.1 Sebastián Lelio	39
6.2. Una mujer fantástica	40
6.3. La identidad trans en <i>Una mujer fantástica</i>	43
6.3.1 ¿Cómo se puede identificar la identidad?.....	45
6.3.2 Los personajes de la película	47
6.3.2.1 Marina.....	48
6.3.2.2 Orlando.....	49
6.3.2.3 Gabo.....	53
6.3.2.4 Alessandra.....	55
6.3.2.5 Adriana Cortés.....	55
6.3.2.6 Sonia	59
6.3.2.7 Bruno.....	62

6.3.2.8 ¿Cómo se puede interpretar la identidad trans de Marina con la ayuda de los personajes?.....	65
6.3.3 El cuerpo transgénero como razón de la discriminación y violencia	67
6.3.4 Los elementos fantásticos	70
6.3.5 ¿Cómo entender el título de la película?	74
6.3.6 Metáforas y símbolos que aluden a la identidad trans	75
6.3.7 La música como medio de descripción de la identidad trans	78
6.3.8 ¿Qué es lo que hace que <i>Una mujer fantástica</i> sea fantástica?	80
VII. Conclusión.....	81
7.1. ¿Con qué elementos y de qué manera se representa la identidad trans la película? .	81
7.2. ¿Cómo contribuye el trabajo estético a la discusión pública?.....	83
7.3. Futuras investigaciones	83
Bibliografía.....	85

Lista de fotogramas

Fotograma del filme Una mujer fantástica 1: Marina en el techo del auto	54
Fotograma del filme Una mujer fantástica 2: Marina con cinta adhesiva en su cara	69
Fotograma del filme Una mujer fantástica 3: Marina contra el viento.....	72
Fotograma del filme Una mujer fantástica 4: Marina bailando en la discoteca	73
Fotograma del filme Una mujer fantástica 5: Marina desnuda con el espejo	77

Lista de abreviaturas

DRAE: Diccionario de la lengua española

ILGA: International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans & Intersex Association

LGBTIQ+: lesbiana, gay, bisexual, transgénero, transexual, travesti, intersexual y queer;

+ los colectivos que no están representados en las siglas anteriores

MOVILH: La organización de Movimiento de Integración y Liberación Homosexual

OMS: Organización Mundial de la Salud

OTD: Organizando Trans Diversidad

Cinema is a bridge – it should never be a wall.

*It is where I cross into the unknown,
learn and expand the limits of empathy
in others and myself.*

Sebastián Lelio

I. Introducción

Las películas forman parte de la memoria colectiva de una sociedad. En cierto modo, representan y muestran lo que mueve a la sociedad. En ellas, eventos pueden ser criticados y eventos históricos recreados. Por un lado, esto significa que la sociedad construye la trama de las películas, y, por otro lado, las películas también dan forma y rediseñan a la sociedad.

La televisión, el internet, la poesía y el cine influyen en quiénes somos y lo que pensamos, ya sea consciente o inconscientemente. Si bien se puede suponer que la identidad se desarrolla principalmente en las interacciones personales, ahora deben incluirse las interacciones mediales. Conforme a lo dicho por Larraín, es bien sabido “que los relatos identitarios también están profundamente relacionados con los discursivos no tradicionales presentes en el cine” (citado en Villarroel Márquez 13). Entonces, esto significa que las imágenes que vemos en los medios sociales, las noticias que leemos en Internet o las películas que vemos en el cine o en Netflix pueden afectarnos y cambiar nuestros pensamientos sobre un tema y también pueden influir en la conformación de nuestra identidad.

Durante varias décadas, las películas nos han enseñado, entre otras cosas, las construcciones culturales. Los roles de género se han comunicado de forma tradicional durante mucho tiempo. Un hombre debe ser fuerte y valiente y una mujer debe ser hermosa y frágil (Estévez).

Desde el comienzo de la globalización, tenemos la oportunidad de ver el cambio de construcciones culturales en diferentes partes de mundo. Hay opiniones de expertos científicos de diversas disciplinas y de los políticos y el vecino de al lado también puede compartir su opinión a través de los medios sociales. Esto nos expone a tantos canales de información que no es sorprendente que ahora podamos opinar con más libertad lo que antes callaba la gente. Un ejemplo de un fenómeno internacional que recibe más atención con la ayuda de los medios sociales son las huelgas climáticas de los estudiantes. Comenzando con la sueca Greta Thunberg, se han formado huelgas climáticas en poco tiempo en todo el

mundo. Igualmente importantes son los eventos que celebran la comunidad LGBTIQ+ en todo el mundo, como el 17 de mayo, el día internacional contra la homofobia, la transfobia y la bifobia.

La homosexualidad, el matrimonio entre personas del mismo sexo y el aborto fueron socialmente tabúes y legalmente sancionables (y aún lo son hoy en día muchos países del mundo). En los últimos años, la sexualidad y el género se debaten cada vez más públicamente. Hoy en día, la identificación de género y la libre voluntad sexual son cuestiones importantes que reciben mayor atención política en todo el mundo. Especialmente los límites de la autodeterminación sexual se discuten con mayor frecuencia. No sorprende que los roles de género se estén reconsiderando en el cine también.

Los temas de sexualidad y género en el cine no son nada nuevo. Las historias LGTBIQ+ se vuelven cada vez más convencionales, lo que también se vincula con la realidad sociopolítica, por ejemplo, el reconocimiento legal del matrimonio entre personas del mismo sexo (Dawison y Loist:2).

Con el trasfondo de que ser homosexual, transgénero, bisexual o intersexual sigue siendo un delito penal en muchos estados miembros de la organización de las Naciones Unidas, la necesidad de cambiar la educación pública se pone de manifiesto. La televisión, el internet y las películas simplifican este proceso y son una pieza importante del rompecabezas, ya que le brindan a la comunidad LGBTIQ+ una plataforma pública. Según Dawison y Loist, en general hay más festivales de cine que cada vez incluyen más películas LGBTIQ+ lo cual es una señal positiva en términos de inclusión y aceptación y crea espacio para un espectro más amplio de cultura cinematográfica queer (2).

Este trabajo se centra en la representación de la sexualidad y el género en la película *Una mujer fantástica* de Sebastián Lelio del año 2017. En específico, se trata de la presencia del discurso de la identidad trans en el cine chileno, porque especialmente en los últimos años, se ha convertido en un tema que recibe cada vez más atención en las películas producidas en el país austral. El objetivo de este trabajo es mostrar con qué elementos y cómo se representa la identidad de una mujer trans en Chile en la película *Una mujer fantástica*. Además, se pretende responder a la pregunta sobre cómo contribuye el trabajo estético a la discusión pública.

1.1 Justificación

La razón por la que se ha elegido el tema de ser trans en la película *Una mujer fantástica* es que esta película genera temas sociales, culturales y políticos. En el último caso sin abordarlos directamente. *Una mujer fantástica* fue la primera película chilena en ganar un Oscar como mejor película extranjera en 2018 y, a su vez, fue la primera cinta en la historia de los Oscars en exponer una historia transgénero con una actriz trans en el papel principal. Es una película contemporánea que aborda el rol de una mujer transexual en la sociedad chilena actual. Incluso si la película reproduce la historia de una mujer trans en Chile, es importante en todo el mundo porque se trata de los problemas de aceptación de un ser trans. Ser discriminado por motivos de género u orientación sexual no es un caso aislado de Chile.

La actividad sexual entre adultos del mismo sexo ahora está permitida en muchos países, y el reconocimiento legal del matrimonio entre personas del mismo sexo se está extendiendo lentamente junto con las leyes que protegen a las personas LGTBIQ+ de la discriminación, aunque, por otro lado, todavía hay muchas autoridades que, por razones políticas, continúan creando y promoviendo una identidad heteronormativa nacional anti- LGTBIQ+.

Unas de las graves consecuencias que personas de la comunidad LGTBIQ+ tienen que enfrentar cotidianamente son la discriminación social, institucional y laboral, pero también, el rechazo de sus familias o amigos. Son discriminados social e institucionalmente, especialmente en países conservadores y religiosos. Estas autoridades, principalmente en América Latina y Europa del Este, están discutiendo sus políticas desfavorables hacia los derechos de la comunidad LGTBIQ+ porque aquellas a favor destruirían el orden familiar, estatal y social.

Movilh escribe lo siguiente en su Informe Anual de los Derechos Humanos de la Diversidad Sexual Chilena en 2012:

Los derechos a la vida, a la integridad física y psicológica, al trabajo, a la salud, a la educación, a la libertad de expresión y a la conformación de familias fueron violentados el 2012 en razón de la orientación sexual o identidad de género de las personas, mientras variadas autoridades y sectores ultra-religiosos emitieron crudas declaraciones que llegaron a asociar a las minorías sexuales con perversiones, inmoralidades y delitos, además de movilizarse contra cualquier posibilidad de avance hacia la igualdad. (33)

Para prevenir legalmente la discriminación, el Congreso chileno aprobó la Ley 20.609 en julio de 2012 (Fernández y Rodríguez:3). El propósito de la Ley Antidiscriminación es crear un mecanismo judicial que “permita restablecer eficazmente el imperio del derecho cuando se

cometa un acto de discriminación arbitraria” (Ministerio Secretaría General de Gobierno). La Ley, también conocida como *Ley Zamudio*, es una reacción parlamentaria a la muerte de Daniel Zamudio Vera. El homosexual de 24 años murió a finales de marzo de 2012 después de un ataque de neonazis (Korn). La eficiencia de la *Ley Zamudio* es cuestionable porque el Informe de los Derechos Humanos de la Diversidad Sexual y de Género de Movilh del año 2018 muestra, que las quejas y abusos basados en la orientación sexual o la identidad de género aumentaron un 44% en 2018 (Movilh). Esto muestra que un cambio en la ley solo puede tener éxito si el estado lo ejerce activamente.

Según Mendos, la mayoría de las constituciones contienen disposiciones generales sobre igualdad y no discriminación que se aplican a "todas" las personas, no obstante, la orientación sexual no se menciona como un terreno protegido. Aun así, hasta 2017, solo 9 países en todo el mundo mencionaban específicamente la orientación sexual en su constitución como base para la protección contra la discriminación (Simmons). Incluso a medida que cambia el entorno político, la comunidad LGBTQ+ debe continuar viviendo con prejuicios y discriminación. Para muchas personas conservadoras y/o religiosas, no es fácil aceptar que las personas no deben ser penalizadas por su género u orientación sexual.

1.2 Estado de la cuestión

Si bien *Una mujer fantástica* se lanzó en 2017, no se han hecho muchos estudios académicos con respecto a esta película, que muestra la importancia de este presente trabajo.

Durante el proceso de escribir esta tesis, se han publicado algunos trabajos de investigación que deben considerarse para la parte de análisis. En su artículo “El cuerpo transgénero en *Una mujer fantástica*”, que fue publicado en septiembre 2019, Andrés Ibarra Cordero, examina el significado cultural del cuerpo transgénero en la película desde una perspectiva de los estudios queer. Con ayuda de los conceptos de Jack Halberstam está construyendo una relación entre el cuerpo monstruoso y el cuerpo transgénero a través de su estudio. También, el autor presenta una discusión bajo la idea de Sara Ahmed, que ha hecho un análisis acerca de “la exclusión de las minorías sexuales en torno a la construcción sociocultural de la felicidad” (Cordero:38).

El artículo de María Toscano Alonso “Marina Vidal a través del espejo: identidad trans en *Una mujer fantástica*” trata sobre el uso de espejos en la película y presenta la relación que los espejos tienen con la identidad de la. Para su análisis, la autora confía en la teoría del estadio del espejo de psicoanalista Jacques Lacan (en francés: le stade du miroir). Este concepto

incluye que el sujeto se constituye a través del espejo. También, Alonso basa su investigación en la identidad desde la vista desde la filosofía. Al final del trabajo, está claro que los espejos tienen una intención dentro de la narración. A través de su reflexión, la identidad de la protagonista es cuestionada, reforzada o generalmente demostrada (Alonso:107).

También los autores Brodsky, Castro y Foco del trabajo “Mi nombre es Marina ¿Hay algún problema con eso?” basan su investigación en las ideas de Jaques Lacan. Su artículo propone un abordaje de la película a la luz de las conceptualizaciones lacanianas sobre la segregación. El estudio aborda el rechazo que el protagonista experimenta en la película y da ejemplos de diferentes escenas de la película que muestran los procesos de segregación (Brodsky, Castro y Foco).

1.3 Limitaciones

El análisis se limita a la vida de las mujeres trans en Santiago de Chile, ya que Marina, la protagonista de la película *Una mujer fantástica* es una mujer transgénero y la trama tiene lugar en la capital del país. Por esta razón, el presente trabajo no puede proporcionar información sobre la vida de hombres o niños trans o personas transgénero que viven en lugares rurales.

Un análisis cinematográfico puede llevarse a cabo desde diferentes perspectivas. Dependiendo de la pregunta de investigación a responder, diferentes teorías cinematográficas pueden ser importantes. Lo mismo se aplica a la selección de elementos que se tienen en cuenta en la sección de análisis. Para este trabajo se eligieron los componentes de la película con los que se puede decir lo más posible sobre la identidad trans, por ejemplo la música, los personajes y los elementos fantásticos. La selección de los elementos se limita a aquellos que son más importantes para responder a la pregunta de investigación.

Dentro de esta investigación, el análisis se centra en las teorías del cine psicoanalítico y semiótico. Estos fueron elegidos porque contribuyen más a investigar la identidad de la mujer trans en la película. Las consideraciones teóricas incluyen los conceptos del género y la sexualidad, además de la teoría queer de Butler y Foucault.

1.4 Estructura del trabajo

La tesis se ha dividido en siete capítulos. Este primer capítulo es una introducción a la tarea y presenta las preguntas de investigación. En el capítulo II se presentan los derechos de la comunidad trans en Chile y hace una breve introducción al rol de la Iglesia Católica en la política del país. El tercer capítulo da una idea del cine chileno y muestra que el tema de la identidad trans se ha vuelto más importante. En el capítulo IV se elaboran las consideraciones teóricas como la teoría queer y el término trans, ya que son importantes para comprender a la protagonista de la película. Las teorías cinematográficas que son importantes para el análisis de esta tesis se discuten en el capítulo V. También se explica brevemente el género fantástico en este capítulo. Además, se muestra qué papel puede jugar la película en la discusión pública. Todos estos capítulos son importantes para el análisis posterior, que aparece en el capítulo VI en cual se examinan los elementos que representan la identidad trans de la protagonista. Al principio del capítulo, se presenta al cineasta Sebastián Lelio. A continuación, se explica la trama de la película brevemente antes de presentar a los personajes de la película con el objetivo de examinar y discutir su relación con la protagonista. A continuación, se debaten los símbolos, los elementos y las escenas fantásticas, así como la música, para poder responder la pregunta de investigación. Los resultados del análisis se resumen en una conclusión en el capítulo VII. También se responden en este último capítulo las preguntas de investigación. Finalmente, se exponen ideas para otros estudios que podrían llevarse a cabo en el futuro.

II. Contexto histórico-social de Chile

El siguiente capítulo explica brevemente cómo se ha desarrollado la situación legal de las personas trans en Chile. En este contexto, también es importante explicar el papel de la Iglesia en Chile con más detalle.

2.1 Los derechos de la comunidad trans en Chile y el efecto de la ley

En América Latina aún persiste un conjunto de inequidades que afectan las relaciones entre las personas trans y las que actúan conforme a ideologías que defienden un sistema binario del género. Estas ideologías representan el estado privilegiado de las relaciones románticas heterosexuales sobre las que no lo comparten. Estas desigualdades afectan negativamente la vida de quienes no cumplen con las normas y expectativas de género impuestas por diferentes ideologías (Barrientos:146-147).

Si bien los derechos de las lesbianas y los homosexuales han sido objeto de debate público durante mucho tiempo, el debate sobre los derechos de los transexuales se ha vuelto más importante en los últimos años. Este debate ha estimulado la aparición de un campo de discusión, investigación y trabajo en algunas disciplinas, entre otras, las ciencias sociales.

La situación legal actual de las personas trans en Chile no es una cuestión de rutina establecida, sino que es el resultado de un largo proceso político. Por lo tanto, esta sección tiene la intención de dar una breve visión de los derechos de la comunidad trans. A mi parecer, es importante ilustrar en general cómo se han desarrollado los derechos de las minorías sexuales en Chile.

En el contexto de la higiene social y moral, la homosexualidad en los siglos XIX y XX fue vista como una enfermedad y el comportamiento de los homosexuales fue considerado anormal, así como una perversión sexual (Garrido: s.p.). Por un lado, la homofobia en Chile puede verse como un efecto de idealización de los prototipos del hombre que se fortalecieron especialmente bajo el gobierno de Salvador Allende y la dictadura militar de Augusto Pinochet. Los homosexuales no encajaban en la imagen de la masculinidad (Lobato:10). Por el otro lado, el país conservador fue fuertemente influenciado por la Iglesia Católica. La dictadura de Pinochet apoyaba la idea de familia heterosexual y patriarcal, justificándose de esta manera la discriminación hacia la comunidad LGBTIQ+ tanto desde el Estado como de la sociedad civil (Garrido: s.p.).

Marcia Alejandra Torres Mostajo fue la primera persona en América Latina que se sometió a una operación para cambiar su sexo en Chile en marzo de 1973. Se le permitió cambiar su nombre y su sexo registrados en sus documentos oficiales. El cambio de género ha sido posible en Chile desde 1974. Sin embargo, las personas trans tenían que solicitar un cambio de género en ese tiempo y un juez tenía que aprobar la solicitud. Para esto, entre otras cosas, se debían presentar certificados psicológicos. No todas las personas transgénero tenían permiso oficial para cambiar sus datos personales, ya que el resultado siempre dependía del juez (Jaque y Sánchez).

En el mismo año tuvo lugar la primera manifestación de homosexuales en Chile. Homosexuales y travestis protestaron contra el abuso policial (Edwards:117). En los años siguientes se fundaron varios grupos no oficiales para promover los derechos de las lesbianas y los gays. Sin embargo, funcionaron más bien como movimientos clandestinos, ya que el gobierno de Pinochet estaba en contra de ellos. En los años ochenta y principios de los noventa, la población LGTBIQ+ fue tratada de la misma manera que víctimas del SIDA y sufrió violencia y discriminación (Valderrama et al.:2). No obstante, fue solo hasta la década de 1990, después de que se restableciera la democracia en Chile, que los grupos LGTBIQ+ empezaron a tener una voz activa y pública. El 17 de mayo de 1990 la OMS sacó a la homosexualidad de su lista de enfermedades mentales. El movimiento lésbico y homosexual consiguió el levantamiento de la prohibición de la homosexualidad en 1999 (Schulenberg).

Desde el comienzo del siglo XXI, el país se ha emancipado cada vez más de su cultura católica conservadora y ha promovido la liberalización social. Chile ha sido uno de los últimos países del mundo en permitir el divorcio en 2004 (Sherwood). En 2012 se promulgó la Ley N ° 20.609. La Ley Contra la Discriminación, también se conoce como *Ley Zamudio*, sanciona como delito la discriminación arbitraria en contra la comunidad LGTBIQ+ y no permite discriminación por orientación sexual e identidad de género.

La idea de una Ley de la Identidad de Género se presentó por primera vez en 2013 bajo la presidencia de Michelle Bachelet. No obstante, tuvieron que pasar cinco años para que la ley se discutiera nuevamente. En 2015, Chile introdujo el Acuerdo de Unión Civil que permite comunidades registradas para parejas del mismo sexo y de diferente sexo, a pesar de eso, el matrimonio entre personas del mismo sexo todavía está prohibido y tampoco puede una pareja del mismo sexo adoptar niños juntos (Schulenberg).

En 2019 la Ley de la Identidad de Género fue aprobada después de muchos años y discusiones dentro del gobierno. La ley permite a las personas transgénero mayores de 14 años cambiar legalmente su nombre y género en todos los documentos oficiales. Anteriormente, el cambio de nombre y género legal era posible a través de procedimientos

legales que tomaban más tiempo (Barrientos et al.:6). También pueden las personas trans sin ninguna intervención médica cambiar su género y nombre en los registros oficiales. Aunque, las personas casadas se ven obligadas a divorciarse antes de que puedan cambiar su nombre y género en los documentos oficiales. Este obstáculo puede constituir una violación del derecho a la no discriminación. Tampoco incluye la ley a personas menores de 14 años. Las organizaciones que trabajan por los derechos de las personas transgénero, como Movilh, esperan que esto cambie en el futuro. A pesar de algunas pérdidas, las organizaciones de derechos humanos y el movimiento LGBTIQ+ Movilh celebraron la aprobación final de la ley.

A pesar de los avances dentro de la política social en Chile, es importante conocer el estado actual de las actitudes hacia las personas trans. Como dice Barrientos, “Estudios recientes señalan que los niveles de prejuicio sexual hacia la población trans son más elevados que aquellos existentes hacia otras minorías sexuales” (citado en Barrientos et al.:6). Un estudio realizado por ILGA en 2017 proporciona información relevante al respecto. Dicho estudio encuestó a 4,234 personas en Chile, lo cual muestra que el 38% de los encuestados conocen al menos a una persona que se viste, actúa o se identifica como una persona trans. La mitad de los encuestados no conoce a ninguna gente así y el 11% no saben si conocen a personas que se identifiquen de esta manera (6).

Igualmente, otro estudio de Ipsos, *Actitudes globales hacia las personas transgénero*, muestra de una manera interesante las actitudes hacia las personas trans en Chile. La encuesta, realizada en 27 países, mostró que Chile es el país con la mayor aceptación para los miembros de la comunidad transgénero entre todos los países encuestados (T13). El 82% de las personas encuestadas estuvieron de acuerdo en que a las personas transgénero se les debe permitir la cirugía para que su cuerpo coincida con su identidad. Mientras que la mayoría (61%) de los encuestados en este estudio de 2018 cree que ser trans es algo natural, 13% de los chilenos entrevistados cree que la condición trans se debe a algún tipo de enfermedad mental (Barrientos et al.:6). El mismo estudio encontró que el 70% de los encuestados estaban a favor de proteger a las personas trans contra la discriminación por parte del Gobierno (T13).

Según Barrientos et al., “hay poca investigación acumulada sobre prejuicio sexual hacia las personas trans que incorpore una óptica psicosocial” (7). Sin embargo, una encuesta realizada por la agrupación OTD en 2017 muestra que muchas personas trans sufren una fuerte estigmatización social. De acuerdo con lo que dice Sepúlveda San Martín y Bustos Ibarra “se reconoce un contexto de vulnerabilidad social en personas trans, se evidencia a través de prácticas de transfobia, y un escenario de discriminación social, laboral y/o educacional” (41). Por lo tanto, vivir como una persona trans requiere frecuentes esfuerzos para enfrentarse a entornos discriminatorios y hostiles. La discriminación y la exclusión social pueden tener un

impacto negativo en la salud mental y emocional de las personas trans. Asimismo, una investigación realizada por Lobato sobre las dificultades administrativas de las personas trans en Chile muestra que 50% de los encuestados señala haber intentado quitarse la vida y 87,5% manifiesta haber sufrido depresión (Lobato:52).

Estos estudios actuales muestran que, además de los cambios en la legislación, la sociedad también necesita capacitación. Los prejuicios y la discriminación no son fáciles de desarraigar y parece que Chile todavía tiene que encontrar una forma de proteger y desarrollar aún más los derechos de las personas transgénero en el futuro. El enfoque de futuros estudios también podría ayudar a ilustrar mejor las actitudes hacia las personas trans y el salud mental de personas trans.

Actualmente, esto también incluye una ley que prohíbe terapias enfocadas en el cambio de orientación sexual o identidad de género. Esta propuesta de una nueva ley fue presentada por Natalia Castillo, una miembro del Congreso chileno en mayo de 2019. Hoy en día, la propuesta aún permanece en el Congreso sin ser aprobada. El deseo de promulgar una ley que prohíba la terapia de conversión, surgió porque hay una gran mayoría de niños chilenos homosexuales o trans que enfrentan acciones tomadas por parte de la familia, con el objetivo de convertirlos en heterosexuales (Van der Spek).

2.2 Una breve introducción al rol de la Iglesia Católica en la política en Chile

Además de considerar el desarrollo positivo de las leyes LGBTIQ+, también se debe tener en cuenta el papel de la oposición y el público en general. En el caso de Chile, la Iglesia Católica ha desempeñado un papel histórico muy largo en influir en el orden público. Por lo tanto, debe ilustrarse brevemente el papel que juega la Iglesia Católica en la sociedad chilena actual. La situación de los derechos de la comunidad LGBTIQ+ en Chile es bastante contradictoria y los logros son parciales (Barrientos:146). Una razón de esto es la influencia de la Iglesia Católica y su autoridad moral en el siglo XX (Valderrama et al.:3). La Iglesia Católica abogó firmemente por la defensa del orden sexual conservador en las últimas décadas del XX. Las pautas de un orden sexual "correcto", es decir, un orden sexual reproductivo, heterosexual y marital, fue aceptado como universal. La influencia de la Iglesia Católica en Chile sobre la sexualidad, a pesar de la división de poder entre del Estado y la Iglesia desde 1925, se hace evidente cuando uno mira más de cerca la situación legal (Morán Faúndes:489).

El papel que la Iglesia Católica chilena ha desempeñado en los asuntos sociales y políticos durante el siglo pasado parece haberle dado cierta legitimidad en asuntos morales que ha abierto ciertos espacios políticos que fueron necesarios para convertirse en un actor clave en la política sexual en los años noventa (491).

La participación de la Iglesia Católica en la vida civil comenzó con una relación de acoplamiento entre la Iglesia y el Estado ya en la década de 1880, durante las políticas de la reforma agraria. Formar asociaciones con la Iglesia fue una estrategia política que favoreció la participación de la Iglesia Católica. Después de participar en la reforma agraria, la Iglesia Católica se inspiró para influir en otros temas, incluyendo políticas laborales, reforma sindical, programas juveniles y política educativa (Longenecker:9-12).

Durante el Gobierno de Augusto Pinochet, la Iglesia Católica trató de poner fin a la dictadura militar de varias maneras. Dada la obvia violación de los derechos humanos por parte del Gobierno, la Iglesia tomó una posición activa en la lucha por los derechos humanos y fundó el grupo de derechos humanos *La Vicaría de la Solidaridad* (Longenecker:15). En contradicción con esto, la Iglesia Católica, no se enfocó en los derechos humanos después del fin de la dictadura, sino que se concentró más en la cuestión del aborto y divorcio o la educación obligatoria, tanto en las escuelas católicas como en las públicas (Morán Faúndes:487).

Como se ha mencionado anteriormente, los derechos LGBTIQ+ han mejorado, sin embargo, ciertos hechos como la prohibición del matrimonio entre personas del mismo sexo y el aborto no legalizado, muestran un país todavía bastante conservador. Otro ejemplo es el testimonio del ex-arzobispo de Santiago de Chile después del anuncio de la Ley de la Identidad de Género. La Iglesia Católica había hablado en contra del proyecto de la ley. El cardenal Ricardo Ezzati incluso comparó a las personas trans con mascotas cuando dijo en abril 2018 en una entrevista "más allá del nominalismo, hay que ir a la realidad de las cosas. No porque yo a un gato le pongo nombre de perro, comienza a ser perro" (citado en El mostrador Braga). Luego se disculpó por esta declaración. No obstante, la opinión del cardenal muestra la actitud de la Iglesia Católica hacia las personas trans.

La influencia de la Iglesia Católica está anclada en el contexto histórico. A pesar de la separación del Estado y la Iglesia, se ve que la iglesia continúa influyendo en la política LGBTIQ+ en Chile. Especialmente cuando uno mira los derechos de LGBTIQ+, queda claro que Chile tiene que separarse aún más de la opinión de la Iglesia para darles a todos los mismos derechos.

III. El cine chileno

Chile es probablemente uno de los países latinoamericanos más modernos en términos de infraestructura y progreso económico, no obstante, su postura oficial sobre la sexualidad se ha reflejado durante mucho tiempo en un conservadurismo profundo y subyacente. Desde el comienzo del nuevo siglo, se han creado varias películas chilenas que cuestionan las ideas recibidas sobre las conexiones entre el sexo, la moral y la iglesia (Richards:36).

Sin embargo, en el siglo pasado, el cine chileno se caracterizó, entre otras cosas, por la dictadura de Augusto Pinochet. Por lo tanto, se ofrece aquí una breve visión de la historia del cine chileno desde mediados del siglo XX.

Según King, el origen de una nueva cultura cinematográfica en Chile se remonta al desarrollo de actividades culturales de un cine club de la Universidad de Chile en la década de 1950 (169). La era del "Nuevo Cine Chileno" en la década de 1960 dio a conocer a cineastas como Patricio Guzmán, Miguel Littín y Aldo Francia. Este último llamó la atención con su película *Valparaíso de amor* (King:174-176). Bajo la presidencia de Eduardo Frei (1964-70), el cine recibió una actualización y un apoyo financiero y con la victoria electoral de Salvador Allende, muchos cineastas creyeron que el cine chileno se convertiría en nacional, popular y revolucionario, con el objetivo de educar a los espectadores y darles nuevas perspectivas sobre temas político-sociales.

Empero, mucho cambió durante la dictadura de Pinochet. Como resultado de toma del poder en 1973, la industria cinematográfica chilena literalmente desapareció y muchos cineastas fueron arrestados y perseguidos. Además, numerosas instituciones importantes en la industria del cine fueron disueltas o puestas bajo administración militar. Por esta razón, muchos cineastas chilenos huyeron al exilio. Durante la dictadura se produce casi ninguna película en Chile. La fuerte censura y destrucción de los archivos de películas chilenas deja una profunda grieta en la cultura cinematográfica chilena y asegura que entre 1974 y 1989 solo se produzcan 17 películas en Chile (Riemer y Schmitt:16).

Con el regreso de la democracia a principios de la década de 1990, se establecieron nuevas estructuras de capacitación y apoyo artístico en Chile, que en los siguientes años contribuyeron significativamente a la expansión de una industria cinematográfica sólida. Entre los cineastas de su generación, Ricardo Larraín fue uno de los primeros en filmar la historia política del país con su película *La Frontera*, en 1992 (Küppers:20).

El cine chileno no solo se ha recuperado de la crisis política. La década de 1990 se caracterizó por películas de bajo presupuesto, que no atraían suficientes audiencias para cubrir los costos

de producción. Además, los cineastas continuaron teniendo dificultades en estrenar películas de temática crítica porque seguían siendo censurados.

El cine chileno ha logrado establecerse cada vez más desde el cambio de milenio. Muchas películas chilenas, como *Machuca* de Andrés Wood y *Tony Manero* o *No* de Pablo Larraín, han recibido atención internacional porque se exhibieron en festivales de cine conocidos como Berlín, La Habana o San Sebastián. El reconocimiento internacional de las películas del país significa que el cine chileno se ha establecido como una de las marcas de cine de cineastas más apreciadas de América Latina (Hopewell).

3.1 Estudios académicos sobre el cine chileno

Hasta ahora, se han hecho muchos estudios que tratan sobre el cine chileno en relación con la dictadura de Augusto Pinochet desde 1973 hasta 1990. En este contexto, a menudo se discute la censura de la industria cinematográfica durante la dictadura, la memoria e identidad chilena debido al contexto histórico y la influencia que tuvo la dictadura en los cineastas chilenos y la industria cinematográfica.

Romana Jorda trata sobre este último punto en su tesis de diplomado *El reflejo de la dictadura en el cine chileno* de 2011. Se aborda el tema de los cambios en el cine chileno después de la dictadura. Su tesis de diploma intenta explicar la conexión entre el desarrollo político en Chile desde 1973 y su influencia en el cine del país. El enfoque principal de su trabajo fue la creación de un catálogo de películas que se completaron después de 1990 y que tematizan la dictadura de Pinochet en Chile. Muchos cineastas y artistas huyeron al extranjero durante la dictadura para escapar de la persecución política. Ya en 1990 José Agustín Mahieu, el historiador, director y crítico cinematográfico argentino escribió sobre los cineastas chilenos y sus películas en el exilio en *La cultura chilena durante la dictadura: Cine chileno en el exilio*.

Alejandro Barrientos, Claudia Poblete y Mariela Tagle de la Universidad de Chile analizaron en 2006 la representación que el cine chileno ha hecho sobre la dictadura desde la vuelta a la democracia en 1990 en su ensayo *Construcción de memoria e identidad en largometrajes sobre la dictadura en el cine chileno*. Memoria e identidad son temas que se pueden encontrar en varios estudios sobre el cine chileno. La directora de la Cineteca Nacional de Chile e investigadora especializada en el cine latinoamericano y estudios culturales, Mónica Villarroel, es autora del libro *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* un trabajo publicado en el año 2005.

Estos estudios son solo algunos ejemplos. Sin embargo, hay muchas investigaciones detalladas de algunas de las películas más importantes que se detienen en la representación simbólica de la dictadura en el cine chileno moderno.

3.2 La importancia del tema trans en el cine chileno contemporáneo

El cambio en el cine chileno se hace evidente. Mientras que en el pasado los temas de la Unidad Popular y la dictadura militar fueron el foco de interés del cine nacional, hoy parece ser el tema de las minorías sexuales. Hace diez años la orientación sexual todavía era una página no escrita, las películas llegan con fuerza a un público que tiene poca información sobre el tema de la identificación del género. Según Fajardo, los premios a las películas chilenas en festivales de cine confirman que Chile “se está posicionando en el mercado mundial del séptimo arte con temas de las minorías sexuales”.

Joven y alocada (2012) dirigida por Marialy Rivas (2012), *Nunca vas a estar solo* (2016) de Álex Anwandter (2016), *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio (2017) y *Lemebel* (2019), el documental más actual de Joanna Reposi, son ejemplos exitosos que muestran el cambio. Todas estas películas son ganadoras múltiples de premios en festivales de cine aclamados internacionalmente, como mejor película de temática LGBTQI+ en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, el Teddy Award en el Festival Internacional de Cine de Berlín y el premio especial de jurado en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. El cine chileno aborda con gran éxito temas sociales importantes que antes fueron considerados tabúes. Para Reposi, el aumento de las películas que giran alrededor de temas de diversidad sexual tiene que ver con “la urgencia de visibilizar el tema” (citado en Fajardo).

El cine ha tenido un importante rol en abrir la discusión sobre los derechos de personas LGBTQI+. El hecho de que *Una mujer fantástica* haya ganado el Oscar, condujo a la reanudación del debate sobre los derechos de los transexuales en el Congreso de Chile. En una entrevista con el periódico *The Guardian*, Sebastián Lelio dijo “When we released it [la película] in 2017, a gender identity bill had been dormant in congress for seven years. Somehow, the film’s release, and the year in which it became globally known, helped to reactivate the discussion in Chile” (citado en Kellaway). Lelio se refiere al proyecto de la Ley de Identidad de Género que se presentó por primera vez al Congreso en 2013 y que fue finalmente promulgada en diciembre de 2018 después de cinco años de haberse presentado al Congreso de Chile. Según Juan Pablo Sutherland, un escritor y activista queer chileno, la

película demostró que el mundo de la cultura tiene mucho poder sobre la política al decir que “fortaleció la presión política para sacar la Ley de Identidad de Género, no sin contradicciones, pero es un avance significativo” (citado en Fajardo).

Francisco Aguilar, un conocido director chileno, está de acuerdo y opina que la sociedad y las leyes chilenas, sin duda, han avanzado (Estévez), sin embargo, la agresión en febrero de este mismo año contra Carolina Torres Urbina deja en claro que la sociedad chilena aún tiene un largo camino por recorrer (El mostrador). El ataque lesbofóbico es solamente un ejemplo que muestra que la homofobia sigue siendo común. Joanna Reposi, la directora del documental sobre la vida de Pedro Lemebel, dijo en una entrevista

Lamentablemente estamos en una sociedad conservadora y primitiva en ese aspecto. Todavía, en pleno 2019, están matando a lesbianas y homosexuales en las calles. Es muy violento y fuerte lo que está pasando en nuestras calles. (citado en Fajardo)

Ella espera que la orientación sexual y la discriminación sean asuntos importantes en el futuro cercano y por eso la lucha de la película *Lemebel* “está más vigente que nunca” (citado en Fajardo). Las historias que tematizan la diversidad sexual en el cine chileno tienen impacto y relevancia para la comunidad LGBTQ+ no solamente en Chile, sino también en todo el mundo.

3.3 Documentales sobre la identidad trans en Chile

Lo que *Una mujer fantástica* abordó en la ficción, también se realiza en una serie de documentales chilenos. Hay varios documentales recientes que tratan de la vida de las personas trans en Chile.

Según Estévez, el documental es el género cinematográfico más comúnmente asociado con la realidad, ya que los testimonios de personas reales tienden a crear un espacio representativo (citado en Waldspurger: 5). Esto significa que el documental ofrece un enfoque aparentemente más inmediatamente “auténtico” de la vida cotidiana de una persona en la sociedad. Una película de ficción, al igual que un documental, es un artefacto que usa diferentes métodos para construir o representar, por ejemplo, la vida o la sociedad. Además, si un documental parece más veraz que un largometraje de ficción, también es una construcción de un director tratando de impartir una cierta verdad a través de diferentes efectos como el ángulo de la cámara o la música.

Sin embargo, los siguientes documentales representan la vida de las personas trans en Chile. Queda claro que los problemas de la protagonista Marina Vidal en la película *Una mujer fantástica* coinciden con los problemas que tienen las protagonistas de los tres documentales que se mencionan a continuación documentales.

Niños rosados, niñas azules es el primer documental sobre niños y jóvenes trans realizado en América Latina. Es un documental sobre infancias trans de Agencia Presentes del año 2017 que se centra en los desafíos de los niños y adolescentes y muestra cómo se les discrimina en la vida cotidiana. Se abordan aspectos como el tipo de género que se debe utilizar para referirse a las personas, qué baño puede usar o a qué equipo deportivo puede ser admitido un niño transexual. Además, se discutirán los cambios que se dan dentro de una familia. Todos estos puntos son temas que también juegan un papel importante en otros documentales. Así por ejemplo en *En Tránsito* de Constanza Gallardo de 2017 que trata de la vulnerabilidad de cuatro personas trans de diferentes edades y diferentes condiciones sociales en Chile. El debut de la película de Gallardo se mostró entre otros en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Morales). El objetivo de la directora con este documental era dar voz a personas trans y educar a otros sobre el tema.

De una forma llamativa y coherente estos dos documentales tratan sobre la vida de varias personas trans. Un ejemplo de la historia de ser trans a partir de un sólo caso es el documental *Claudia tocaba por la luna*. Dirigido por Francisco Aguilar es un documental del año 2018 que aborda las dificultades de una mujer trans y la discriminación que sufre debido a su identidad de género. Claudia Ancapán es una de las primeras mujeres trans en Chile que legalmente consiguió el cambio de identidad sin ninguna intervención quirúrgica. La obra documental es la más reciente y llegó a los cines chilenos el 22 de agosto de 2019.

La actualidad de estos documentales como las películas mencionadas anteriormente muestra que el tema de ser trans está recibiendo cada vez más atención entre los cineastas chilenos.

IV. Consideraciones teóricas

En este capítulo se explican con más detalle el término “sexo” y la diferencia entre la identidad de género y la expresión de género. Igualmente, es importante definir la historia de los términos “transexualidad” y “transgénero” y el concepto queer. La transexualidad es un tema que abarca diferentes campos de estudio. Estas distintas ramas de las ciencias varían desde la sexología, la psicología y la jurisprudencia hasta los estudios sociales, solo por nombrar algunas de las disciplinas. Para entender la complejidad de lo que significa ser trans es necesario iluminar el concepto desde diferentes ángulos.

4.1 Género y sexualidad

El género y la sexualidad son términos que han sido y serán discutidos de muchas maneras en la literatura. Como dice Kramm nunca son constantes ahistóricas, determinadas biológicamente, sino siempre tienen una historia y, por lo tanto, son mutables. Según Berenschot:

the rigid dual gender structure is strongly rooted in tradition, religion, family values and other social constructs that endeavor to preserve it. In many cases, deviation from what consensus dictates as “normal” is punished through ostracism, discrimination, ridicule and legal action. (4)

Esta estructura de género determinado, que atrae a Berenschot, fue durante mucho tiempo la única socialmente aceptada (y todavía es así en unos países del mundo). No querer o no poder unirse a un género a menudo ha conducido a una discriminación o exclusión. No es posible usar la palabra “normal” en el contexto social, porque cada persona tiene su propio carácter y las personas son muy diferentes. De acuerdo con Butler, la idea de que hay dos géneros – masculino y femenino – ha surgido de un consenso social. Hay personas que no quieren llamarse a sí mismas mujer o hombre hoy en día. Lo mismo ocurre con el concepto de sexualidad (citado en Berenschot:4).

Sullivan sugirió que la sexualidad no es natural, sino que se construye discursivamente. Con eso quiere decir que la sexualidad se construye, experimenta y comprende de manera cultural e históricamente específica (1). Las diferentes orientaciones sexuales o identidades de género son categorías para definir tipos particulares de relaciones y prácticas que están integradas cultural e históricamente. No han operado en todas las culturas en todo momento. Por lo tanto, si no hay una sola explicación correcta de la sexualidad, las opiniones contemporáneas de

prácticas o relaciones particulares no son necesariamente más ilustradas, lo cual es importante tener en cuenta.

En inglés, se hace una distinción entre sexo biológico (sex) y género gramatical (gender). Los sexólogos John Money y John Hampson usaron estos términos en el contexto de la discusión psiquiátrica sobre la transexualidad en la década de los 1950. La identidad de género y los roles de género se describen con el término "gender" y "sex" significa el género biológico (Plümecke:6). Sexo y género son términos que durante mucho tiempo han sido analizados críticamente en la teoría queer.

4.2 Enfoques teóricos de Michel Foucault y Judith Butler

Entre los principales teóricos en el desarrollo de la teoría queer se destacan el filósofo francés Michel Foucault y la filósofa y teórica de género estadounidense Judith Butler. Ambos representan puntos de vista postestructuralistas.

El posestructuralismo se asocia muchas veces con el rechazo, o al menos una crítica, de la lógica humanista. Se centra en repensar conceptos como, por ejemplo, "significado", "subjetividad", "verdad" y "poder". El teórico postestructuralista comparte la opinión de que no hay verdades objetivas y universales. Las formas particulares de conocimiento y la forma en que se generan se normalizan de manera cultural e históricamente específica. Esto significa, según Butler, que la heterosexualidad es una matriz compleja de discursos, instituciones, etc. y se ha normalizado en nuestra cultura. Por lo tanto, las relaciones particulares, los estilos de vida y las identidades parecen naturales, ahistóricos y universales. A pesar de ello, dado que el posestructuralismo es crítico con las explicaciones universales del sujeto y del mundo, esto significa que las formas actuales de sexualidad y género son discutibles y cambiantes.

Según Michel Foucault, la sexualidad es una producción discursiva que constituye una parte esencial de una persona, que surgió de su idea más amplia de que el poder no es represivo y negativo como productivo y generativo (Sullivan:42). En otras palabras, los actos de poder sobre la sexualidad parecen ser una verdad oculta que debe especificarse. Foucault rechaza aceptar que la sexualidad se pueda definir claramente y, en cambio, se centra en la producción expansiva de la sexualidad en los ámbitos de poder, en las instituciones sociales y en el mundo del conocimiento.

Al escribir sobre el concepto de la homosexualidad en su libro *The History of Sexuality* (1986), Foucault problematizó su significado. Quería que la homosexualidad suministrara una

oportunidad para que la sociedad cambiara radicalmente y para que se exploraran nuevos tipos de relaciones humanas y formas de ser (Kemp:11). Por lo tanto, si no hay una sola explicación correcta de la sexualidad, las opiniones contemporáneas de prácticas o relaciones particulares no son necesariamente más informadas, lo cual es importante tener en cuenta.

El heterosexismo es un sistema de pensamiento y comportamiento social e institucionalizado que considera que la heterosexualidad es superior a otras formas de orientación sexual. Otras orientaciones sexuales se entienden como una desviación de la norma social. El objetivo político declarado de Judith Butler es subvertir las normas de género aplicables. Butler siempre está preocupada por las estrategias que hacen posible abrir grietas en la norma, que atacan la autoridad de la norma. Ella presenta la historia del término queer como un ejemplo de la capacidad de cambio de las normas. Mientras que el término queer solía ser, en el mejor de los casos, una expresión coloquial para personas homosexuales y, en el peor de los casos, una mala palabra homofóbica, ahora se usa como un término colectivo para una alianza política de grupos sexuales marginados y para describir un nuevo concepto teórico. Debido a que los activistas políticos de la comunidad LGBTIQ+ se han apropiado de este término, su significado despectivo se ha enfrentado con un nuevo significado. El poder de violar el término ha sido atacado. Butler llama esto una práctica performativa de resignificación subversiva. Esto significa que se trata de redefinir los patrones culturales de género y sexualidad que rompen el orden existente.

Judith Butler aprovecha en gran medida las ideas de Foucault, sin embargo, con un enfoque en el género. Butler señala que las atribuciones y categorizaciones biológicas también están sujetas a procesos sociales. Además, el género no debe verse de forma aislada, sino siempre en interacción con otras categorías sociales como edad, color de piel, origen étnico, discapacidad, orientación sexual o religión.

Desde mediados de los años ochenta, las teóricas feministas han estado tratando de poner fin a la ceguera de género del posestructuralismo e inscribir la categoría de género en la construcción de la teoría postestructuralista. A principios de la década de los años noventa, Judith Butler renovó el feminismo al deconstruir la categoría de mujer como sujeto del feminismo. En su libro *Gender Trouble* de 1990, Butler intentó demostrar que el feminismo trabajaría en contra de sus objetivos explícitos si se aferraba al tema mujer como base incuestionable. Butler hizo un análisis del concepto o la noción de género con el objetivo de hacer que la categoría género sea fundamentalmente incierta, es decir que provoca "gender trouble" (Butler).

Judith Butler proporciona una teoría que describe y explica los procesos de estabilización y desestabilización de la formación de identidad sexual y de género. Para hacer esto, ella

introduce el término "matriz heterosexual". Con esto, Butler describe un arreglo social y cultural que consta de tres dimensiones: el cuerpo sexual anatómico (sexo), el rol social de género (género) y el deseo erótico (deseo). Estas tres categorías están relacionadas entre sí en un modo mutuo. A veces el deseo se deriva del género, a veces el género está anclado a través del deseo. Algunas veces el cuerpo tiene un cierto papel social, otras veces un cierto rol genera un cierto deseo, etc. (Degele:17).

Butler cree que no hay género a menos que uno lo construya. Por lo tanto, el término "hacer género" se ha acuñado en sociología. El género ya no se considera como una forma de ser, sino de acción. Como la acción solo puede realizarse en el tiempo, está constantemente en movimiento. Por lo tanto, la categoría género puede verse como el producto de un proceso de construcción en curso. La construcción del género se basa en repeticiones idénticas para la autoconservación. Tal estructura es automáticamente inestable y produce constantemente desviaciones. Butler está particularmente interesada en estas interrupciones en la reproducción de la matriz heterosexual, moviéndola desde la periferia al centro del análisis de género. El análisis de las realizaciones fallidas de la matriz heterosexual le da a Butler una idea del funcionamiento general del orden de las nociones de género y sexualidad.

La filósofa estadounidense interpreta el género como una norma, un ideal social que todos intentan emular, ya sea como hombre o como mujer. Todos quieren ser auténticamente hombres o mujeres. Sin embargo, nunca tienen éxito porque siempre hay algo que está mal. Puede ser que algo en el cuerpo o el comportamiento de una persona no se ajuste a los roles esperados de hombres y mujeres o que la elección de la pareja amada no cumpla con la norma.

Butler representa un giro lingüístico en los estudios de género y mujeres. Este punto de inflexión consiste esencialmente en concentrarse en el lenguaje o el discurso como un modo de construir la realidad social. En el contexto de la teoría feminista, se trata de la realidad de la diferencia de género y sus consecuencias: sobre formas de desigualdad compleja, subjetividad, identidad, reglas y, por último, pero no menos importante, debates políticos. Cada visión del mundo está enmarcada discursivamente y, por lo tanto, usa lentes específicos dependiendo del tiempo histórico y el contexto sociocultural y político. Los discursos son sistemas de pensamiento y habla y, por eso, también lugares para la construcción del género. Así, los discursos forman un marco en el que las palabras y el lenguaje adquieren sus atribuciones de significado y en el que se integran ciertas formas de pensar y expresarse. Otras están excluidas. Depende del discurso si se perciben y reconocen y nombran identidades de género. Las teorías postestructuralistas tratan el lenguaje como el lugar donde se organiza la realidad social.

Además de Foucault y Butler, la académica estadounidense Eve Kosofsky Sedgwick es considerada una de las fundadoras de los estudios queer (Halperin:341). Sedgwick argumenta en su libro *Epistemology of the Closet*, publicado en 1993, que limitar la sexualidad a la homosexualidad o la heterosexualidad, en una oposición binaria estructurada, es demasiado simplista, porque cada término emparejado depende de su opuesto para su significado. En su libro, propone que muchos de los principales nodos de pensamiento y conocimiento en la cultura occidental del siglo XX están estructurados. Están fracturados por una crisis crónica de definición de lo que significa ser homo-/heterosexual (Kemp:4). Sedgwick tiene como objetivo demostrar cómo las nociones fijas y ahistóricas de identidad sexual entran y oprimen a todos, independientemente de su género u orientación sexual.

En resumen, se puede decir que las teorías postestructuralistas allanaron el camino para la teoría queer. Los puntos de vista de los términos tradicionalmente construidos de género y sexualidad han sido cuestionados, entre otros, por Foucault, Butler y Sedgwick. Ellos han abierto el camino para nuevas ideas que incluyen a todas las personas.

4.3 El concepto queer y los estudios queer

El crecimiento de la teoría queer y la política queer debe entenderse no solo en condiciones teóricas sino también en un contexto social y político (Sullivan:37).

El origen de la teoría queer es difícil de definir claramente, ya que proviene de múltiples contextos críticos y culturales, que incluyen, como se mencionó anteriormente, el feminismo, la teoría postestructuralista, las discusiones medicolegales de las patologías sexuales, así como la política queer, como los movimientos radicales de personas de color y los movimientos de gays y lesbianas y el activismo contra el SIDA.

La teoría queer es la manifestación más reciente de sexo, sexualidad y género, que tiene su base en la historia de las patologías y el dualismo que rodean estas áreas. Este dualismo tiene que ver con travestismo y transexualidad. Fue reconocido por primera vez a través del trabajo de algunos sexólogos, como por ejemplo el doctor alemán Magnus Hirschfeld, en la década de 1930 (Sullivan:102). Desde entonces, los psicólogos, psiquiatras y cirujanos han desempeñado un papel importante en el tratamiento médico de las personas transgénero. Durante mucho tiempo, la transexualidad se consideró una enfermedad o trastorno psicosexual, que los médicos intentaron tratar clínicamente. A lo largo del siglo pasado, ha habido una evolución en cuanto a la comprensión de la transexualidad y a través de la teoría queer se ha convertido en un fenómeno cada vez más estudiado. Las disciplinas de la

psicología y la medicina son tan importantes para el surgimiento de la teoría queer como la sociología, la historia y los estudios culturales (Whittle:116-117).

Aunque la teoría queer tuvo sus comienzos en la esfera teórica, los eventos culturales que rodearon su origen también tuvieron un gran impacto. Por lo tanto, es importante repasar brevemente lo que ha influido en el surgimiento de la teoría queer.

Los primeros grupos homosexuales de derechos civiles surgieron en la década de 1950 y formaron el movimiento homófilo en los Estados Unidos. Su objetivo era la igualdad y ser entendidos como personas que no están enfermas, por lo que protestaron contra los procedimientos para curar la homosexualidad. El movimiento de liberación de gays y lesbianas pidió reformas legales en los años sesenta y setenta. Este movimiento de liberación se ocupó de la afirmación y la creación de un nuevo sentido de identidad, basado en el orgullo de ser homosexual. Los liberacionistas creían que para lograr la libertad sexual y política era necesario revolucionar la sociedad a través de la destrucción completa de las nociones tradicionales de género y sexualidad (Hall:112).

Los orígenes de queer como movimiento político y enfoque teórico se encontraban en los EE. UU. a fines de la década de 1980. Los antecedentes de los que se deriva el Movimiento Queer son muy diversos. Los movimientos de homosexuales, lesbianas y de mujeres habían seguido políticas separatistas con orientaciones muy diferentes (Hall:112-113). Por ejemplo, las mujeres de color que formaban parte del movimiento de mujeres sentían que sus intereses eran más similares a los de los hombres de color. Encontrar un consenso común en el que todos se sintieran representados se volvió problemático debido a diferentes antecedentes raciales y sexuales, de género y de clase (Woltersdorff:914).

Otra razón para el surgimiento de la teoría queer fueron los grupos activistas que se opusieron en la década de 1980 contra la falta de intervención del gobierno después del estallido de la epidemia del SIDA en los EE.UU. Especialmente al principio, la discusión en torno al SIDA fue alimentada de prejuicios masivos homofóbicos. Hablar sobre los grupos de riesgo limitó el número de afectados a los grupos negros, gays, prostitutas y drogadictos. La mayoría moral (era una organización compuesta por comités conservadores de acción política cristiana) creía que estos grupos eran responsables de su enfermedad debido a su estilo de vida arriesgado. La conexión entre la homosexualidad y la enfermedad se reforzó y el estado no ayudó a los enfermos (Halberstam:4-5). Además, la lucha contra el aborto y la homosexualidad por parte de la mayoría moral fue un tema importante en los Estados Unidos después de los movimientos de derechos civiles de los años sesenta y setenta (Woltersdorff:915).

En el contexto de esta serie de, se desarrolló una política agresiva de ira. La política queer intentó moverse al centro de las posiciones marginales de la política de identidad oficial. Por

consiguiente, con queer surgió una nueva forma de política de alianza de diferentes marginados sociales.

4.3.1 El término queer

En 1990, la palabra queer se utilizó por primera vez en una publicación científica. Teresa de Lauretis, la teórica feminista italoamericana, acuñó el término de teoría queer como el título de una conferencia que realizó en la Universidad de California (Halperin:339). A través de ese concepto dio a entender que hay al menos tres proyectos interrelacionados en juego dentro de esta teoría: rechazar la heterosexualidad como punto de referencia para las formaciones sexuales, un desafío a la creencia de que los estudios de lesbianas y homosexuales son una sola entidad, y un fuerte enfoque en las múltiples formas en que la raza da forma al sesgo sexual (Kemp:10). Por eso propone que la teoría queer represente todas estas críticas juntas dado que permite repensar todo lo que se ha entendido como sexualidad. Según Teresa de Lauretis, las políticas de identidad de la década de 1980 deben superarse y las identidades deben entenderse como inestables, situacionales, provisionales y frágiles. Este enfoque se dirige contra las ideas de identidad que se remontan al hecho de que el sujeto autónomo tiene una identidad clara, heterosexual e inmutable (Kemp:3).

Uno de los conceptos clave en la teoría queer es la idea de la heteronormatividad. La heteronormatividad es una visión del mundo que promueve la heterosexualidad como la orientación sexual normal y/o preferida y se refuerza en la sociedad a través de las instituciones de matrimonio, impuestos, empleo y derechos de adopción, entre otras cosas. La heteronormatividad es una forma de poder y control que aplica cierta presión a las personas heterosexuales y homosexuales, a través de arreglos institucionales y normas sociales aceptadas. Según Kemp, debe haber espacio para todos en una sociedad pluralista y verdaderamente democrática y no solo espacio para aquellas personas que confirman los estándares aceptables de la ideología dominante (10). Warner argumenta que, debido a que la lógica del orden sexual está profundamente arraigada en una amplia gama de instituciones sociales, “queer struggles aim not just at toleration or equal status but challenging those institutions” (xiii). El heterosexismo y la homofobia son cuestiones ancladas en muchas sociedades, cuyas opiniones normativas pueden cambiarse con la ayuda de estudios queer.

4.3.2 Un intento de definir la teoría queer

No es fácil definir la teoría queer, sino se puede proporcionar una visión general de lo que hacen e incluyen las teorías queer. Queer se entendía comúnmente como extraño, inusual, anormal o enfermo y ahora da a entender posibilidades tan complejas y exclusivas que hay libros enteros que se dedican a explicarlas. No existe una definición uniforme de queer, porque su vaguedad es esencial para el término. “Even to define queer, now we think, is to limit its potential” (Halperin:339).

Aunque no hay consenso sobre la definición de queer, sus características principales siempre se debaten. En términos generales, queer describe enfoques o modelos que enfatizan las rupturas en la relación supuestamente estable entre el género y el deseo sexual. Los estudios del fenómeno queer dirigen su mirada hacia donde el sexo biológico (sexo), el género social (género) y el deseo (deseo) no van juntos. Institucionalmente, queer se asocia principalmente con problemas de lesbianas y gays (Jagose) pero su horizonte también incluye cuestiones como comportamientos sexuales, identidades eróticas y la construcción de género.

Queer describe un horizonte de posibilidades y muchos teóricos explican que el término no tiene fronteras e incluye muchos grupos diferentes de personas (comparación Kemp; Halperin; Morland y Willox; Sullivan).

David Halperin, uno de los teóricos destacados en el campo de estudios de género y teoría queer, dice:

Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without an essence. (citado en Kemp:12)

Kemp agrega que queer trata de “exploring alternatives to the norm” (12) y, de acuerdo con Cherry Smith, “Queer articulates a radical questioning of social and cultural norms, notions of gender, reproductive sexuality, and the family” (citado en Dines y Humez: 160).

Entonces, queer en sí mismo no es nada nuevo. Durante muchas décadas, los homosexuales, transgénero o, en general, las personas que no encontraron aceptación en la sociedad querían ser escuchadas e incluidas en los acontecimientos políticos y culturales. Lo nuevo de la política o teoría queer es el nivel sofisticado de compromiso teórico, que se ha inspirado en el posestructuralismo y la visión crítica que ha generado. Gracias a la teoría queer y la deconstrucción del género, el sexo y la sexualidad se iluminan desde muchos ángulos diferentes. Queer por lo concluyente significa explorar nuevos significados, nuevas formas de

pensar y actuar políticamente. Queer incluye no solo a lesbianas, homosexuales o transgénero, sino a cualquiera que se sienta diferente a lo que es la norma social.

4.3.3 ¿Cuál es el tema de la teoría queer?

La teoría queer aborda la heteronormatividad como una categoría de orden social, así como las funciones políticas y culturales de la sexualidad y su papel en la formación de la identidad. Trata de la cuestión de la identidad social y su evaluación, y cuestiona radicalmente los hábitos y patrones de pensamiento tradicionales.

La teoría queer afirma que la identidad de género no es algo natural, sino que se construye culturalmente y puede ser deconstruida nuevamente. También representa una profunda crítica de las restricciones sociales y las normas de heterosexualidad y bisexualidad.

Los teóricos queer se oponen a la naturalización, el establecimiento y la normalización de la identidad y la sexualidad y la homogeneización de los grupos. Desnaturalizan categorías como hombres y mujeres, homosexualidad y heterosexualidad y sexo y género. La teoría queer y su aplicación en estudios queer apuntan, entre otras cosas, a la desnaturalización de los conceptos normativos de masculinidad y feminidad, el desacoplamiento de las categorías de género y sexualidad, la desestabilización del binario de la heterosexualidad y la homosexualidad, así como el reconocimiento del pluralismo sexual. Además de la sexualidad gay y lésbica, también se incluye la bisexualidad y otras formas de sexualidad no normativa (por ejemplo, poliamor).

Según Halperin, la teoría queer es un tipo de identidad progresiva y posmoderna que ha reemplazado al feminismo, así como al estudio de las lesbianas y los gays (340). De hecho, la teoría queer ha reabierto la cuestión de la relación entre sexualidad y género. Al apoyar expresiones no normativas de sexualidad y género, alentando la resistencia teórica y política a la normalización, ha redefinido la práctica de la historia de lesbianas, gays, bisexuales y transgénero. La teoría queer ha creado mayores oportunidades para los estudios de transgénero. Una disciplina que abarca lo anormal puede ser útil incorporada en diferentes campos establecidos.

4.3.4. Los estudios queer

Los estudios queer surgieron principalmente de los estudios de gays y lesbianas en los EE.UU. y han estado estrechamente vinculados con el movimiento político queer desde entonces (Morland y Willox:2). Los estudios queer son un campo heterogéneo, no existe una teoría científica fija y coherente. Las principales áreas de investigación incluyen la teoría literaria, las ciencias políticas, la historia, la sociología, la filosofía y psicología, pero también otras disciplinas científicas (Halperin:342).

Los estudios queer analizan cómo se construyen las identidades a través de procesos culturales y sociales en diferentes áreas de la vida y en distintos campos científicos. Consideran qué efectos discursivos y políticos desencadenan estas construcciones y cómo se pueden eludir esas identidades fijas. La investigación a menudo se centra en cómo la construcción de la bisexualidad y la heterosexualidad apoya el equilibrio de poder en un sistema social patriarcal.

4.4. Una introducción a la transexualidad y la identidad trans

La transexualidad es una condición en la cual una persona que resulta anatómica y genéticamente normal siente que él o ella pertenece al sexo opuesto. Hay una incomodidad irreversible con respecto al género anatómico. Cubre tanto a las personas que se han sometido a cirugías de readecuación genital, como las que no lo han hecho. El proceso de cambiar la vida del género asignado al nacer al género deseado se llama transición. La transición puede ser social (coming-out), legal (cambio de nombre) o de tipo médico (intervención quirúrgica o terapia hormonal). Según DRAE, transexuales son personas “que mediante tratamiento hormonal e intervención quirúrgica adquieren los caracteres sexuales del sexo opuesto” y “adoptan los atuendos y comportamientos del sexo contrario”. El término transexualidad es engañoso porque la transexualidad en este sentido no tiene nada que ver con la orientación sexual, sino con el género percibido o psicológico. A diferencia de las lesbianas, los hombres homosexuales y los hombres y mujeres bisexuales (definidos según su orientación sexual), las personas transgénero se definen según su identidad y presentación de género.

A pesar de la creciente popularidad y visibilidad del término, la importancia de la identidad transgénero sigue siendo controvertida y su uso es variado. El término transgénero, por lo tanto, a diferencia de los transexuales, no necesariamente se refiere a un cambio permanente

o final de identidad o cuerpo, que solo algunos que se identifican de esta manera hacen un cambio de sexo permanente (Martínez-Guzmán y Johnson: s.p.).

El término transgénero es una sombrilla para una amplia gama de identidades y expresiones de género. Según DRAE, la palabra trans significa “al otro lado de” o “a través de”. Es decir, que la combinación de las palabras trans y género representa a personas que se sienten al otro lado del género asignado al nacer. Transgénero se refiere a una variedad de identidades, incluidas las personas transexuales, las personas vestidas con ropa de otro género como drag queens y travestis, personas intersexuales, las personas que se identifican como pertenecientes al tercer género y otras personas cuya “apariencia y características se perciben como de género atípico y que no se sienten identificados con el sexo que se les asignó al nacer” (Naciones Unidas Derechos Humanos). Además, abarca a individuos que varían o rechazan las conceptualizaciones culturales tradicionales de género en términos de la dicotomía hombre-mujer (Institute of Medicine). Es decir, se entienden como personas cuyas expresiones de género interrumpen los supuestos convencionales del orden de género y que se identifican como tales (Martínez-Guzmán y Johnson: s.p.). Es importante reconocer que, si bien algunas personas pueden caer en esta definición de transgénero, es posible que no se identifiquen como tales. Por lo tanto, la autoidentificación se considera un aspecto importante de la identidad transgénero.

El término transgénero, por lo tanto, se refiere a personas cuyas características sexuales externas (y, por lo tanto, el sexo asignado al nacer) no concuerdan con su género percibido, el llamado género de identidad. De acuerdo con CIDH la identidad de género es:

la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente profundamente, la cual podría corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo (citado en Movilh, 2019).

Para la mayoría de las personas, su identidad de género es consistente con el sexo biológico atribuido al nacer de acuerdo con los preceptos socioculturales. La manifestación del género de una persona, que podría incluir, entre otros aspectos, la forma de hablar, de vestirse, la interacción social o modificaciones corporales, se llama la expresión de género. La expresión de género puede ser masculina, femenina, andrógina o cualquier combinación de las tres (citado en Movilh).

Se puede dividir a los transexuales en hombre transexual y mujer transexual. De acuerdo con Movilh, los hombres trans son personas a las que se les ha asignado el género de la mujer al nacer, pero se identifican como hombres y las mujeres trans son personas nacida en cuerpo

masculino y legalmente identificada como hombre en la sociedad. Sin embargo, se sienten como mujeres desde temprana edad.

La tendencia a abandonar términos que enfatizan el género biológico (transexual, FtM) y sustituirlos por términos que enfatizan la identidad y expresión de género (transgénero, mujer trans/hombre trans) refleja un cambio de paradigma más amplio en la autoimagen de las personas transgénero y la creciente aceptación de las personas, quienes no toman medidas médicas como parte de la transición.

4.4.1 La transexualidad de diferentes conceptos

La identidad trans se define en diferentes disciplinas como la sociología o patología. A continuación, se ilustran brevemente las perspectivas de la psicología y sexología.

4.4.1.1 La transexualidad desde una perspectiva psicológica

El término transexual fue utilizado por primera vez por David O. Cauldwell en 1949. Describe el deseo de vivir como miembro del "sexo al que no pertenece" como una patología o enfermedad psicológica que puede curarse (Sullivan:102).

El travestismo y la transexualidad se convirtieron en fenómenos reconocidos a través del trabajo de los primeros sexólogos. En la década de 1930, los psicólogos, psiquiatras y cirujanos desempeñaban un papel activo en el tratamiento de los transgénero. La transexualidad estaba en la lista de trastornos psicológicos establecida por el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM-III) y reemplazó en 1980 al término de la homosexualidad de la lista. Más tarde, el trastorno de identidad de género en adolescentes y adultos reemplazó el término transexualismo. En el DSM-IV, el trastorno de identidad de género fue reemplazado por disforia de género; la atención ya no se centra en la identidad, sino en la angustia que las personas trans pueden experimentar cuando sus sexos biológicos no se alinean con dichas identidades. Las personas con disforia de género ya no se clasifican por su sexualidad (Whittle:116).

Este cambio muestra que el desacuerdo entre el género al nacer y la identidad no necesariamente tiene que ser patológico a menos que cause estrés individual, ha afirmado

Robin Rosenberg, psicólogo clínico y coautor del libro de texto de psicología *Abnormal Psychology* (Worth Publishers). Muchas personas transgénero que se identifican con un género distinto al que les fue asignado al nacer no se ven perturbados por su identificación de género y no deben ser diagnosticados con disforia específica de género, ha dicho Rosenberg (citado en Parry).

4.4.1.2 La transexualidad desde la sexología

La transexualidad es independiente de la orientación sexual. La homosexualidad, la heterosexualidad y la bisexualidad, etc., se distribuyen entre la totalidad de las personas transgénero y entre otras personas.

El sexólogo Harry Benjamin usó transexualidad por primera vez en 1953. A partir de este momento, el tema se ha discutido con creciente frecuencia y ha desarrollado nuevos conceptos y teorías que se relacionan con esta situación. En su opinión, el transexualismo no puede ser atenuado con la homosexualidad. En 1966 Harry Benjamin publicó el libro *The Transsexual Phenomenon*, que adquirió gran importancia en el tratamiento de personas transgénero. Entre otras cosas, compara el travestismo con el transexualismo y muestra que ambos términos no describen al mismo grupo de personas. Si bien el travestismo incluye a quienes se disfrazan de sexo opuesto, el cambio en los órganos sexuales a través de intervenciones quirúrgicas juega un papel importante para los transexuales (Sullivan:102).

V. Consideraciones teóricas del análisis de cine

Las concepciones estereotípicas de género continúan dando forma a nuestra cultura cotidiana, tanto en la familia, en la escuela como en el trabajo. Las acciones y declaraciones (inconscientes) así como las convenciones culturales conducen a ciertas características y habilidades que se determinan como masculinas o femeninas. Los medios audiovisuales, en particular, crean una identidad porque representan puntos importantes de orientación para la gente. Las películas discuten diferentes temas que afectan a la sociedad y, por lo tanto, contribuyen significativamente a la formación de las opiniones de las personas. Una película es un “texto cultural” que produce significados y transmite discursivamente cuestiones sociales, desarrollos y prácticas. Como representaciones audiovisuales, las películas comunican y reproducen normas sociales, valores e ideas.

Con el surgimiento de la televisión, el video y las tecnologías digitales que funcionan como soporte de películas, como DVD o Netflix, la película ha perdido su asociación inequívoca con el cine. Hay similitudes en las estructuras de mediación, pero los métodos de producción, distribución y recepción difieren. Las teorías clásicas del cine presuponen la proyección especial en una sala de cine, que es solo una de las muchas formas de ver una película hoy en día.

Para descubrir cómo se retrata la identidad de una mujer trans en la película *Una mujer fantástica*, es importante establecer una base teórica en la que se pueda fundamentar el posterior análisis. Por esta razón, los fundamentos del orden de género y la deconstrucción se explicaron en el capítulo anterior utilizando estudios de género y la teoría queer. Este capítulo trata del análisis cinematográfico y, además, ofrece una breve visión de las ideas del género fantástico y trata sobre cómo una película puede contribuir a la discusión pública.

5.1 Sobre el análisis de un filme

Un análisis cinematográfico supone la investigación científica de una película con la ayuda de herramientas y métodos definidos. Para poder realizar el análisis de una película, es necesario

referirse a unos enfoques o teorías de críticos o científicos de ese campo. Un análisis cinematográfico requiere un ojo crítico para entender el cine como emisor y receptor de historias.

De acuerdo con lo que dice Lima, "el análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica" (112). Un análisis intenta determinar cómo una película utiliza diversas técnicas y estrategias visuales y narrativas para establecer un discurso sobre un tema de una manera particular y para estimular a los espectadores y hacer que salgan con determinadas opiniones al respecto (Lima:112).

Según Ryan y Lenos, "a movie is a marriage of technique and meaning. Filmmakers not only tell a story, but elements like music, language, symbols and different camera angles give meaning to the movies narrative" (4). De acuerdo con esta cita, la importancia de usar diferentes elementos en la película para la narración se hace explícita. Por esta razón, es importante ilustrar cómo se pueden analizar los elementos de una película. El objetivo del análisis de una película es examinar críticamente el contenido y la implementación de los recursos cinematográficos de un filme. Según Henzler y Pauleit, el análisis crítico de la película requiere un "close viewing" de una manera similar al análisis de texto que requiere un "close reading" (citado en Ridderstrøm:1).

La película no solo consiste en contenido narrativo (trama y diálogos), sino que la propiedad específica de un medio audiovisual es precisamente que transmite contenido y significados en diferentes niveles. En el nivel de audio con sonido, ruidos y/o música y en el nivel visual con ajustes de cámara, luz y colores. Los métodos y técnicas cinematográficas y los dispositivos de cine construyen historias y dan sentido (Ryan y Lenos:1). Al preguntar "por qué" se ha empleado cierta imagen o uso individual de un dispositivo o una técnica cinematográfica, uno comienza a desplegar las dimensiones o niveles de significado que implica (Casetti y Di Chio: 36).

Los cineastas usan componentes como música, símbolos o diferentes ángulos de cámara para dar sentido a una película. El análisis cinematográfico estudia esos usos para determinar cuáles son sus significados. También es importante tener en cuenta que el significado de los elementos es complejo. La mayoría de las películas incluye varios componentes que significan varias cosas diferentes a la vez. Algunos significados provienen de la cultura a la que pertenece el cineasta. Los elementos pueden ser intencionalmente empleados o no tan intencionados y a veces entran en la película sin que el cineasta se dé cuenta. Todos vivimos en culturas que dan forma a lo que pensamos y lo que creemos, y esas ideas comunes a menudo determinan cómo vemos las películas. Todas las películas contienen significados que

pueden ser históricos, políticos, culturales, psicológicos, sociales o económicos (Ryan y Lenos:6).

Por lo tanto, el análisis presupone un tipo de pensamiento reflexivo sobre las películas, que a menudo se basa en múltiples puntos de vista. Así, el contexto puede interpretarse de manera diferente a partir de las categorías usadas. Por ejemplo, los significados implícitos de un símbolo o una pieza de música pueden ser menos obvios. Los diferentes espectadores pueden interpretar el mismo mensaje de diferentes maneras dependiendo de sus propias experiencias y expectativas. Para poder reflexionar sobre una película, es necesario verla varias veces. Para realizar un trabajo objetivo, el investigador también debe intentar una posición neutral (Casetti y Di Chio:23). Como resultado, los detalles que no se notaron previamente se pueden notar e incluir en el análisis.

Hay muchas formas de hacer un análisis de películas. Pero en general, según Lima, se puede afirmar que todas las teorías de análisis de películas tienen en común que tratan de desenredar los elementos centrales de una película. Como ya se ha mencionado, estos son sonido, imagen y sintáctica, semántica, semiótica (113). El tipo de análisis cinematográfico que realiza el investigador depende de lo que está tratando de responder y presupone diferentes disciplinas (por ejemplo, sociología, antropología, psicología). La existencia de una perspectiva dominante conduce al uso de un método que permite llevar a cabo el análisis.

En otras palabras, un análisis fílmico trata de descomponer la película en sus partes constituyentes y establecer relaciones entre los elementos para poder comprender y explicar todos los componentes. La deconstrucción o segmentación de una película en sus componentes individuales ayuda a reconstruir e interpretar el material (Casetti y Di Chio:34). Por lo tanto, el análisis de una película presupone que la película se trate como una construcción que va más allá de la simple preocupación dramática de los personajes y sus acciones.

5.2 Teorías cinematográficas

Hay una serie de teorías usadas en el campo de los estudios del cine que abordan el análisis de una película de manera diferente. Para hacer justicia a la complejidad del objeto "película", la ciencia del cine debe hacer uso tanto de la historia cinematográfica práctica como teórica de la que podría haber surgido en primer lugar. Después de todo, el cine en primer lugar está estrechamente entrelazado con la cultura y la sociedad, en segundo lugar depende de estructuras económicas diferenciadas, en tercer lugar está determinado por su propia técnica

de imágenes en movimiento, y en cuarto lugar tiene una estética específica como forma de arte. Esta sección ofrece una breve visión de las teorías cinematográficas que forman la base para el análisis posterior.

Como se explicó en la sección anterior, las películas se pueden analizar evaluando sus componentes. Es igual de importante clasificarlos contextualmente. En este trabajo, la película *Una mujer fantástica* se clasifica en el contexto de las teorías de género y la teoría queer. Otro componente para tomarse en cuenta en los estudios de películas es el marco teórico en que se basan ciertas teorías cinematográficas. Ejemplos de esto son el formalismo y el neoformalismo, el posestructuralismo y la deconstrucción o el posmodernismo (Hill y Church Gibson:xix).

Dado que el tema de este trabajo es la presencia de la identidad trans en el cine, un acercamiento cultural parece ser importante. Según DRAE, el término "cultura" significa "Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.". La sociedad moderna se centra en las peculiaridades de las culturas basadas en las divisiones sociales de clase, género, raza, nación, sexualidad, etc. Desde esta perspectiva, los estudios culturales enfatizan la importancia del poder, el estado diferente de los distintos tipos de grupos sociales y productos culturales, y la importancia del control sobre los medios de producción cultural. El cine juega un papel en este contexto. El académico británico Richard Dyer dice:

The aesthetic and the cultural cannot stand in opposition. The aesthetic dimension of a film never exists apart from how it is conceptualized, how it is socially practised, how it is received; it never exists floating free of historical and cultural particularity. Equally, the cultural study of film must always understand that it is studying film, which has its own specificity, its own pleasures, its own way of doing things that cannot be reduced to ideological formulations or what people (producers, audience) think and feel about it. (9)

El análisis cultural de una película ocupa un lugar importante en los estudios cinematográficos y tiene como objetivo mostrar cómo los hechos textuales de una película en sí, su organización narrativa, su dirección al espectador y su retórica visual y auditiva construyen una percepción particular de la realidad social. El cine ofrece una notable historia cultural del tema del género. Cada vez que contamos historias imaginarias en una película, registramos nuestras suposiciones sobre una variedad de instituciones sociales, y el género es una de las instituciones más interesantes, ya que ha cambiado mucho en el cine durante el siglo pasado. Especialmente, la teoría del cine feminista se ha preocupado por la representación

estereotípica de las mujeres en las películas desde los años sesenta/setenta (Ryan y Lenos:184).

Otra área de la teoría cinematográfica es la semiótica del cine. Existen numerosos enfoques y teorías para la semiótica cinematográfica que surgió en la década de 1960, principalmente en Italia y Francia. Barthes, Eco y Metz fundaron una de las principales áreas de semiótica aplicada durante el período del estructuralismo (Easthope:51-56).

Desde un punto de vista semiótico, cada película es un todo unificado y se puede dividir en secuencias. Estas secuencias de imágenes transmiten sentimientos, eventos y otros contenidos importantes. Para que este contenido se entienda e interprete "correctamente", existen distintos códigos en el lenguaje visual de una película. Estos códigos, es decir los acuerdos sobre cómo entender los signos de cierta película son muy diversos. Una gran cantidad de códigos cinemáticos y no cinemáticos trabajan juntos. Debido a esta gran complejidad, la película conecta signos de varios sistemas entre sí y surge la heterogeneidad de los códigos de cine. El lenguaje de la película está formado por todos estos códigos. Los medios cinematográficos de codificación son, por ejemplo, el trabajo de la cámara o la estructura de la película. Prácticamente todos los códigos visuales y auditivos especificados pueden representar la fuente de un mensaje de película. Según Metz, generalmente se emplean códigos culturales como la percepción visual, símbolos culturales, objetos y gestos (citado en Easthope:54).

Aunque toda película está codificada, el material de la película tiende a dar la impresión de ser realista y se comporta como un espejo de la realidad. Este fenómeno puede explicarse con el concepto de ideología que Louis Althusser desarrolló en la década de 1960. La impresión realista de una película surge del hecho de que se ajustara a la forma en que se entiende la realidad. La forma en que entendemos la realidad es, según Althusser, el producto de la ideología. La ideología trata de borrar los signos de sus propias intervenciones y presenta sus significados como naturales (Trischak).

Además del análisis semiótico, la teoría del cine psicoanalítica también es importante para este trabajo. Esta corriente de teoría cinematográfica utiliza el método del psicoanálisis sobre el fenómeno del cine. Según Creed, la historia de la teoría psicoanalítica del cine es muy compleja, especialmente después de la década de 1970, no se puede entender sin incluir otras teorías como la teoría ideología de Althusser (77). Entre otros, Baudry, Metz y Mulvey han influido en el desarrollo de la teoría del cine psicoanalítica desde la década de 1970.

En su ensayo de 1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey, gran conocedora del cine feminista británica, lideró un cambio de paradigma en el estudio del género y el cine. El enfoque pasó de la narración a la forma de la película, al lenguaje cinematográfico

específico. No solo el contenido de las películas fue visto como un código de género, sino también el lenguaje cinematográfico. Para hacer esto, ella usó las teorías psicoanalíticas de Freud (citado en White:119). Desde dentro de las teorías feministas, Mulvey criticó el enfoque en las representaciones estereotipadas de mujeres en películas. Sin embargo, fue criticada por su teoría porque su análisis era estrictamente dualista. Las categorías de mujeres y hombres solo existían en el sistema binario del género (Burston y Richardson:5).

A pesar de coexistir muchas formas de crítica, la teoría del cine psicoanalítica continúa creciendo. Esto se puede ver, por un lado, en el trabajo de teóricos culturales como Stuart Hall y, por otro lado, en las áreas del poscolonialismo y la teoría queer. Estas áreas se basan en aspectos de la teoría psicoanalítica para resaltar fenómenos de su propia área de estudio.

Mientras que temas como los estereotipos, la credibilidad narrativa y las imágenes positivas han estado en el centro de la teoría psicoanalítica en las últimas décadas del siglo XX, los teóricos del cine de tradición poscolonial están ahora más preocupados por la representación de la "otredad" y el desarrollo de códigos cinematográficos (Creed:87). En otras palabras, el cambio se está alejando de la investigación de imágenes erróneas o negativas (positivo puede ser tan degradante como negativo) para comprender la construcción cinematográfica del papel que juegan las diferencias de género y el posicionamiento del espectador en relación con tales representaciones.

Como en la teoría poscolonial, también la teoría queer representa un cambio metodológico. La teoría queer también condena el énfasis crítico anterior en las imágenes positivas y negativas de gays y lesbianas en películas y, en cambio, considera que las prácticas sexuales y la identidad de género son fluidas, diversas y heterogéneas. La estructura dual de género es rechazada.

La teoría queer trata de analizar la estructura interna y la composición de una película para determinar cómo el género y la sexualidad en sus muchas formas diferentes se construyen y cómo se ofrecen al espectador. El libro de Judith Butler *Gender Trouble* ha tenido una fuerte influencia en los teóricos del cine que intentan analizar la representación de la sexualidad y el género en el cine porque critica el concepto psicoanalítico de identidades fijas de género desde la perspectiva de la teoría queer (Creed:88).

5.3 El género fantástico

El género artístico es una fórmula para clasificar todas las obras. Las obras en la misma categoría se pueden identificar por elementos que tienen en común y, por lo tanto, se diferencian de los demás. “Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura” (Todorov:7). Esta clasificación se aplica no solo en el universo literario, sino también en el audiovisual.

Además, Rick Altman, profesor estadounidense de cine y literatura comparada, dice “en muchos aspectos el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios” y que “la esencia del género reside en una fusión específica de tema y estructura (semántica y sintaxis)” (Altman:33 y 47). Por esta razón, el análisis de una película debe realizarse de manera similar al análisis de texto en la literatura. Al igual que en la literatura, el lenguaje juega un papel importante, pero en el análisis de obras de cine también se utilizan elementos como música, imágenes/escenas o ajustes de cámara.

En el próximo capítulo, se analizarán estos diferentes elementos para poder deducir cómo se representa la identidad de una mujer trans a través de la película. Uno de estos elementos es el uso de escenas y componentes fantásticos. Ya que la película *Una mujer fantástica* tiene varios componentes fantásticos y también el título contiene el término, es necesario hacer un breve resumen de las ideas de la literatura fantástica.

Fantástico es un término de género que se define de manera muy diferente en los círculos especializados. Según DRAE, el término significa algo así como “Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación” o algo que es “pertenciente o relativo a la fantasía” o algo “magnífico, excelente”.

En su libro *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov, el erudito semiótico y literario búlgaro-francés, aborda varios elementos con los que se puede asignar una obra al género. Su concepto forma una base importante en la discusión sobre literatura fantástica. Según Todorov, lo fantástico (a diferencia de lo maravilloso, donde lo sobrenatural está fuera de toda duda) está determinado por la indecisión del lector implicado. Todorov describe lo fantástico de la siguiente manera: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (18).

Lo fantástico radica en el momento de incertidumbre del lector/ espectador. Entonces, algo fantástico es la indecisión experimentada por un receptor que solo conoce las leyes naturales y que se enfrenta a un evento que parece ser sobrenatural.

El significado del género de una película jugará un papel en el siguiente capítulo cuando se examinen los elementos fantásticos y ciertas escenas de la película *Una mujer fantástica*.

5.4 ¿Cómo puede contribuir una película a la discusión pública?

El propósito de esta sección es dar una breve mirada a cómo las películas pueden contribuir a la discusión pública. El tema es tan complejo que podría examinarse con más detalle en un trabajo únicamente dedicado a ese asunto. Sin embargo, es interesante explicarlo brevemente, ya que la situación legal de las personas trans en Chile ha cambiado después del exitoso estreno mundial de *Una mujer fantástica*.

La película es uno de los medios de comunicación más populares de nuestro tiempo. En todo el mundo la gente ve filmes. Mientras tanto, las películas no solo se pueden ver en el cine, sino que también están disponibles en televisión, Internet o en DVD y por esa razón son parte de nuestra vida cotidiana. Esto lleva al impacto masivo que una cinta puede tener en la sociedad actual. La sociedad se refleja en las películas, y las películas a su vez influyen en la sociedad a través de cambios en las representaciones que cuestionan la moral de la audiencia y cambian las opiniones de los espectadores.

La gente ve películas por varias razones. Las ve para escapar de la realidad o para aprender lo más posible sobre la realidad. El filme no es solo un medio de información que ofrece un escape de la realidad, sino que actúa y aclara. En consecuencia, las cintas tienen una doble función como productos y portadores de ideología. Las películas no solo reflejan la sociedad, también tienen un impacto en ella. No solo representan la realidad, sino que también la interpretan al mismo tiempo (Schroer). Como dice Mai, "ya sea intencional o no: las películas tienen un impacto significativo en la cohesión de las sociedades modernas" (Mai y Winter:15).

Eso quiere decir que las cintas cinematográficas abordan el cambio en las relaciones sociales, transmiten visiones del mundo y visiones de la vida, contienen imágenes completas de la sociedad y abordan todo lo que es importante en la vida. La mayor disponibilidad de películas a través de nuevas tecnologías y plataformas como Amazon Prime o Netflix y la visión cinematográfica asociada de nuestra vida cotidiana, nuestros sentimientos, fantasías y nuestro ser, nos hacen preguntarnos qué es lo que las películas nos dicen sobre la realidad social y qué influencia tiene el cine en la vida cotidiana (Mai y Winter:7-8).

La sociología se ocupa de la comunicación de masas y el impacto en los medios y trata, entre otras cosas, de responder qué ideas sobre las estructuras y procesos sociales, políticos y

culturales pueden transmitir el cine. Un análisis cinematográfico puede proporcionar información sobre los procesos sociales actuales, contribuir a debates y conflictos sociales de su producción, circulación, recepción y apropiación. Una película nunca es cien por ciento real, sino que siempre está influenciada por un cineasta o productor. Además, al tratar de acercarse lo más posible a la realidad, por ejemplo, las actitudes personales del cineasta sobre un tema pueden influir en el mensaje de su película.

Una breve digresión, como parte del discurso de la sociología, es importante en relación con la película *Una mujer fantástica*, ya que las películas también pueden contribuir a la formación de identidad o pueden proporcionar información sobre la variedad de roles de género e intereses sexuales. Las películas pueden crear conciencia sobre la importancia de la igualdad de género. Estos son solo algunos ejemplos que pueden llevar a la sociedad a cambiar su actitud preexistente y transformar la discusión pública.

Al fin y al cabo, debe tenerse en cuenta que una película puede contribuir al debate público de un tema. Al mismo tiempo, no debe olvidarse que la sociedad y el cine están estrechamente relacionadas, lo que en otras palabras significa que una película influye en la sociedad y viceversa.

Para resumir este capítulo, uno puede echar un vistazo a la cita de Metz, que se encuentra al principio.

A film is difficult to analyze because it is so easy to understand

A veces, las películas y las imágenes son muy inmediatas, ya que nuestra naturaleza es buscar las imágenes más fáciles de entender. Sin embargo, también puede ser el cine una revelación ya que las imágenes brindan al público la oportunidad de verlas desde su propia perspectiva. Por eso es tan importante el análisis cinematográfico. Una película se puede analizar desde muchos puntos de partida diferentes. En un análisis concreto, debe quedar claro por qué un investigador elige uno u otro tipo de análisis.

VI. Análisis

Después de haber descrito el contexto histórico-social de las personas transgénero en Chile y haber dado una idea de la historia del cine chileno, el presente estudio había abordado en los capítulos IV y V el marco teórico basado en los estudios de género y la teoría queer, así como las teorías cinematográficas. El objetivo del presente capítulo es examinar los elementos de la película *Una mujer fantástica* que contribuyen a producir la identidad de una mujer trans. Para esto es importante combinar la teoría y los componentes, así como mirar de cerca algunas escenas importantes de la película. En otras palabras, se pretende mostrar y discutir elementos cruciales para sacar conclusiones sobre su significado.

Al comienzo de este capítulo, se presenta al cineasta Sebastián Lelio. Después se discute brevemente la respuesta internacional a la película. A continuación, se da una idea de cómo se puede identificar la identidad trans a través del uso de los personajes y el empleo de diferentes elementos en la cinta cinematográfica.

6.1 Sebastián Lelio

En pocos años Sebastián Lelio ha logrado convertirse en un cineasta chileno conocido. Desde que ganó el Oscar por su película *Una mujer fantástica* en 2018, ha llegado a ser uno de los directores chilenos más destacados de la actualidad y más importantes del siglo XXI (Mardones Rosa).

Lelio ha presentado sus películas con gran éxito en festivales de cine aclamados internacionalmente, desde Toronto y San Sebastián hasta Berlín, en donde ha recibido varios premios. Pese a esto, Lelio parece todavía sorprendido por su éxito:

Hace 11 años, cuando estrené mi primera película, el único anhelo era, sencillamente, estrenarla. No me planteaba más. Ni siquiera festivales. Mis compañeros de generación, como los Larraín, que me producen, solo teníamos hambre, queríamos sacar de nosotros las películas que albergábamos. Así que siempre sacas energía para seguir rodando (citado en Belinchón).

A menudo se lo conoce como un director que se ocupa de los problemas de las mujeres en sus películas, sin embargo, él mismo cree que esto ha sido el caso especialmente en sus películas más recientes (*Gloria*, *Una mujer fantástica* y *Desobediencia*), ya que el asunto no estaba presente en sus primeras películas. No obstante, lo que todos sus largometrajes sí tienen en común es que se enfoca en cómo los y las protagonistas enfrentan sus dificultades.

Sebastián Lelio dice “Lo que une a mis películas, de alguna forma, es que se muestran personajes que están dispuestos a pagar el precio por estar más cerca de quienes son” (Diario Uchile Cultura).

Sebastián Lelio nació el 8 de marzo de 1974 en Mendoza, Argentina, de padre argentino y madre chilena. Aunque vivió los primeros dos años de su vida en Argentina, se considera cien por ciento chileno (Scholz).

Lelio comenzó a estudiar periodismo en la Universidad Andrés Bello donde estuvo un año, pero decidió cambiar de trayecto y perseguir su interés por el cine. En 1995 comenzó su educación en la Escuela de Cine de Chile. Al comienzo de su carrera, produjo cortometrajes como *Cuatro* en 1996 o *Carga vital* en 2003 y documentales como *Cero* en 2003 (Cine Chile Enciclopedia del Cine Chileno).

Su primer largometraje, *La Sagrada Familia*, tuvo su estreno en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 2005. Además de su primer largometraje, muchas de sus otras películas se exhibieron en festivales internacionales de cine. Una de sus películas más famosas, junto a *Una mujer fantástica*, es *Gloria*, filmada en 2013. La película tuvo tanto éxito que ganó el premio de Cine en Construcción del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. También Paulina García, la actriz principal, recibió el Oso de Oro como la mejor protagonista femenina en el Festival Internacional de Cine de Berlín en 2013.

La película trata sobre Gloria, una mujer de 58 años que busca una nueva pareja después de separarse de su esposo. A pesar de su edad, se siente joven y le encanta bailar en los clubes de Santiago los fines de semana. Cuando conoce a Rodolfo, se desgarra por una relación con él y por hacer los compromisos correspondientes (Cine Chile Enciclopedia del Cine Chileno).

Cinco años después, en el Festival Internacional de Cine de Toronto, Sebastián Lelio lanza una nueva versión de la película *Gloria* bajo el nombre de *Gloria Bell*. La trama de la película original se ha trasladado a Los Ángeles en esta reedición. Juliane Moore interpreta a Gloria, una mujer de espíritu libre de unos 50 años que busca el amor en los clubes de baile de Los Ángeles (Debruge).

6.2. Una mujer fantástica

En el centro de la película *Una mujer fantástica* está Marina Vidal, una mujer trans de Santiago de Chile, quien se enfrenta a una serie de sucesos excluyentes causados por la muerte de su pareja Orlando.

Después de la muerte de Orlando, Marina tiene que soportar las sospechas de los médicos y la policía que creen que ella fue en parte responsable por la muerte de Orlando. Marina es discriminada y juzgada por su identidad de género y no solo por las autoridades, sino también por la familia de Orlando. Por un lado, el hijo Bruno quiere que Marina salga del apartamento y, por otro lado, Sonia, la ex esposa de Orlando, condena a Marina y su relación con Orlando. Ella quiere tener el auto de Orlando, así como cualquier cosa valiosa. Además, la presencia de Marina claramente no es deseada en el funeral de Orlando.

La película sigue a Marina, que trabaja como camarera en un café y como cantante en bares y en la ópera, en un periodo particularmente doloroso después de la muerte de Orlando. También se ocupa de los desafíos que enfrenta Marina como mujer trans. El tema de ser trans es tratado sutilmente. Lo patológico no se discute, ni siquiera en las escenas en las que la protagonista aparece desnuda. La película no profundiza en Marina como una mujer trans o el proceso que la llevó a ser quien es. Hay un desconocimiento por parte del espectador de la vida de Marina.

El tema central de la película no es la vida de una mujer trans en Chile, sino lidiar con la pérdida de una pareja, así como el duelo y el sobrevivir esa pérdida. La película captura las formas personales, sociales e institucionales de trauma que Marina sufre después de la muerte de Orlando. El hecho de que la protagonista fuera una mujer trans, le da a la película varias dimensiones. A través de la historia del filme se problematizan diferentes temas que muestran la vida cotidiana de una mujer trans en Chile. Pese a que no solo se enfoca en la historia de amor o la pérdida de un gran amor, sino también en la lucha de una mujer que es mal vista, una mujer que quiere que no la juzguen y que la dejen ser. Al igual que todos, Marina quiere vivir una vida normal. Sin embargo, como mujer transgénero, Marina debe enfrentarse al rechazo de los familiares de Orlando y de muchos representantes de la sociedad.

Con *Una mujer fantástica* Sebastián Lelio ganó el Premio Especial del Jurado y el Premio Únete – Naciones Unidas en el 39º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y el Premio de Jurado en el Festival de Cine de Lima. También Sebastián Lelio y Gonzalo Maza recibieron el Oso de Plata al mejor guion del Festival en 2017. En Berlín, la película también recibió el Premio Teddy al mejor largometraje debido a su tema LGBTIQ+. *Una mujer fantástica* ganó como mejor película latinoamericana en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, el Premio Cinematográfico José María Forqué y varios más en España en 2017. La protagonista Daniela Vega recibió el premio como mejor actriz en el 39º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, el Festival de Cine de

Lima en 2017, los Premios Platino del Cine Iberoamericano en Playa del Carmen en 2018 y en el Festival Internacional de Cine de Palm Springs en 2018.

La película recibió probablemente el premio más conocido del mundo, el Oscar en la categoría *Mejor Película de Habla No Inglesa* en 2018 (IMDB). Estos numerosos premios muestran la importancia y el reconocimiento de la película a nivel internacional.

Varios críticos internacionales adscriben el éxito de la película al tema actual. *Una mujer fantástica* es una narración viva y empática que le permite al espectador comprender mejor la realidad de las personas trans, que todavía están clasificadas como enfermos mentales en muchas partes del mundo. Aunque la película tiene a una mujer trans como protagonista y trata de temas como la discriminación debida a la identidad de género, también aborda temas como el amor, la pérdida de una pareja y el dolor sufrido a posteriori.

In *A Fantastic Woman*, Chilean director Sebastián Lelio has crafted perhaps the most resonant and empathetic screen testament to the everyday obstacles of transgender existence since Kimberly Peirce's "Boys Don't Cry" Mingled with a wily, anxious streak of noir styling and likely to earn Almodovarian comparisons, the film delivers a compassionate portrait of a trans woman whose mourning for a lost lover is obstructed at every turn by individual and institutional prejudice (Lodge:160).

En mi opinión, esta cita de Guy Lodge muestra la importancia de la película. La comparación con *Boys Don't Cry*, una de las películas más conocidas en el contexto transgénero, y con el internacionalmente reconocido director de cine español Pablo Almodóvar muestra qué papel juega la película para el tema transgénero en el cine. *Una mujer fantástica* encaja en la serie porque, por un lado, tiene una actriz transgénero, en contraste con *Boys Don't Cry* de Peirce y, por otro lado, la historia de Marina se presenta de manera diferente y de forma más creativa que en las películas de Almodóvar. De hecho, aunque, *Una mujer fantástica* también tiene escenas coloridas y surrealistas, la sexualidad, el género y el deseo adquieren otras dimensiones aquí que en el cine de Pablo Almodóvar (Lima:141-143).

La película incorpora elementos de una fantasía, un thriller, un estudio de personajes y una historia de fantasmas. No poder clasificar la película en un género en particular también encaja con la perspectiva queer. Porque al igual que Marina, la película busca su propia identidad. Esta identidad no puede clasificarse por medio de un género cinematográfico, sino que se compone de diferentes rasgos y de manera abstracta la película es trans en sí misma, como su protagonista.

Aunque no se supone que sea una película política, muestra cómo la comunidad transgénero enfrenta formas continuas y sistemáticas de violencia social en un mundo heterosexista. La

crítica opina que la película refleja de una buena manera varios problemas en la sociedad chilena de hoy en día como la discriminación estatal basada en la identidad de género.

En su artículo “Una Mujer Fantástica” en la revista *Journal of Homosexuality* del 2019, Tomás Dodds dice:

A Fantastic Woman is the story of the lack of public policies toward trans people. What happened to Marina is less fiction than we would hope for. Despite strong trans movements since the early 1970s, today’s trans community in Chile suffers high levels of discrimination. Almost 97% of trans people have been discriminated against by their families; in almost two years different courts proved nine cases of torture of trans inmates in jails; and 55.2% of Chilean trans people have tried to commit suicide. (s.p)

La vida de las personas trans en Chile y la alta tasa de discriminación dejan en claro lo difícil que es la vida cotidiana para la comunidad transgénero y muestran que la identidad de género sigue siendo una temática actual. Daniela Vega, la actriz principal, también muestra cómo su identidad no fue reconocida por el estado chileno:

In this country, my identification document bears a name that is not my name...Because here, where I was born, I am not given the right to replace it. And time goes by as the clock keeps ticking, while people are still waiting for a change (Echenique).

Desde el lanzamiento de la película, la situación de las personas transgénero en Chile ha mejorado, como se ha explicado anteriormente. No obstante, la declaración de Dodds muestra que la discriminación basada en la sexualidad y el género continúa presente.

La película a menudo se asocia con el papel de las personas trans en la sociedad. Jorge Ignacio Castillo dice que “A Fantastic Woman is a superb character study and a severe indictment of a society that’s more hypocritical than open-minded” y Hedenstad tiene la misma opinión “Lelio har laget en svært god film, som rører heftig i den chilenske machokulturgrøt”.

Dado que la película aborda de muchas maneras los desafíos en la vida cotidiana de Marina como mujer trans, el siguiente análisis discutirá los elementos con los que se refleja la identidad trans a través de la cinta cinematográfica.

6.3. La identidad trans en *Una mujer fantástica*

Existen muchas formas de mirar el cine que durante décadas ha abordado los temas de género y sexualidad en Chile. El país con una industria cinematográfica bastante desarrollada

en las últimas décadas se ha centrado específicamente en las minorías sexuales como la comunidad trans. Como dice Cordero “en los últimos años, el cine chileno ha generado una gran diversificación temática que se ha visto favorecida por la circulación y reconocimiento en varios circuitos de festivales globales” (26).

La perspectiva queer tiene como objetivo presentar nuevos tipos de subjetividades que ayudan a la reflexión social fuera de los discursos hegemónicos y poderes centrales. Esta liberación de estructuras totalizadoras como el sistema binario de género como el único posible y aceptado, hace posible una sociedad más diversa. Queer incluye tanto a las personas que se adaptan, sobreviven y quieren ser aceptadas como a las que rechazan la sociedad normativa y quieren vivir al margen. No importa cuál de las dos direcciones elija una persona, tiene el derecho a vivir sin temor a la violencia (Kemp:9). El cine puede ayudar a mejorar el reconocimiento de la comunidad LGBTIQ+ por parte de la sociedad y del estado. De acuerdo con lo que escribe Cordero “Si bien la película [*Una mujer fantástica*] no pretende ser un manifiesto político ni activista sobre las minorías transgénero, la problemática de estas identidades y sus diversas complejidades están muy presentes” (29). Mientras las comunidades transgénero continúan expuestas a formas de violencia por parte del estado y la sociedad en un mundo heterosexista, la película narrativa sirve como un medio crítico para desafiar estas formas de violencia y documentar la vida de sujetos queer.

Marina, una joven mujer transgénero, es el foco de la película. La forma en que se presenta en la película no es loca ni extraña. Más bien, queda claro que Marina quiere ser parte de la sociedad como todos los demás. Marina como mujer transgénero solo parece radical en unas pocas escenas donde quiere defender su identidad y, según Cordero Marina está, “lejos de ser una lemebeliana” (29). Pedro Lemebel, el pionero del movimiento queer en América Latina, provocó a la conservadora sociedad chilena durante la dictadura de Pinochet con sus actos arriesgados relacionados con la homosexualidad y los derechos humanos. Lemebel fue uno de los artistas chilenos que probablemente moldeó la imagen de la loca como figura más subversiva en el imaginario cultural de Chile (Cordero:29). Por el contrario, Marina no quiere romper ninguna norma o ser una pionera de la comunidad trans. Lo único que quiere es tener el derecho de despedirse de su pareja y llorar. Sin embargo, se trata aquí del mismo derecho que todos los demás no se le otorgan a Marina debido a su identidad. El arco narrativo de *Una mujer fantástica* no es particularmente complejo ni rápido. No obstante, es precisamente la simplicidad de la trama lo que permite al espectador lidiar profundamente con la tranquila resistencia de Marina en un mundo cisgénero y heterosexista.

Tal y como se explicaba en la introducción a este apartado, la intención detrás de la elaboración de los antecedentes teóricos del concepto queer y a la transexualidad hasta el

análisis cinematográfico sirve para facilitar el proceso de análisis de la identidad trans en la película elegida. Hay que tener en cuenta que no existe una única forma correcta de queer en la cultura popular. Más bien, el queering de, entre otros, las películas ha tomado múltiples formas, se ha centrado en diferentes cuestiones y se ha basado en una gama de posiciones teóricas (Sullivan:190). Recordamos que los teóricos postestructuralistas como Judith Butler comparten la opinión de que no hay verdades objetivas y universales y que el género no es estático, sino algo que puede cambiar. También se critica la opinión de que solo se debe aceptar la heteronormatividad como sistema preferida en la sociedad. Estos antecedentes teóricos ayudan a descubrir evidencia de la identidad trans en *Una mujer fantástica*. El contexto histórico-social es útil para comprender e interpretar la discriminación y la condena de la protagonista por parte del estado y la sociedad. Hay que tener en cuenta que cuando se estrenó la película en 2017, el proceso de cambiar la identidad del transgénero no fue fácil.

En el siguiente análisis, se combinarán las referencias teóricas con los elementos cinematográficos. La película tiene muchos rasgos llamativos que ayudan a resolver la pregunta de investigación.

- Marina está presente en casi todas las escenas
- hay varias escenas surrealistas y algunos ejemplos de elementos fantásticos
- se utilizan muchos primeros planos
- hay una colocación de símbolos a lo largo de la película y
- resulta llamativo el uso de la música clásica compuesta por Matthew Herbert y la música soul de Aretha Franklin

Todos estos puntos serán examinados y discutidos en el siguiente análisis porque respaldan la identidad de Marina. A continuación, los componentes especiales y las escenas clave se analizan en más detalle.

Sin embargo, para poder analizar la identidad de una persona o grupo, es importante dar una breve idea de cómo se puede hacer.

6.3.1 ¿Cómo se puede identificar la identidad?

La identidad es un concepto abstracto que captura combinaciones particulares de los aspectos comunes y complejos de la experiencia de un individuo. Sin embargo, es también un término utilizado en muchas disciplinas como la filosofía, la política, la psicología o la

antropología etc. El término identidad se examina a través de diferentes disciplinas y no se puede definir fácilmente.

Acorde con DRAE, la identidad puede ser un “Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” o la “Conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta de las demás”.

En otras palabras, las características de un individuo que lo distingue de los demás, se llama la identidad. La propia identidad puede ser percibida de manera diferente por uno mismo que por otras personas. La identidad no es estática, sino que se puede formar y cambiar permanentemente. Las categorías de identidad potenciales se forman en primer lugar, por ejemplo, por normas, patrones de roles, prácticas, legalidades y lenguaje. La creación de identidad tiene lugar en el campo de tensión entre la autopercepción de un individuo y las formas de pensar y las categorías socioculturales de su entorno (Nicke).

Este estudio se centra en la identidad de género, o, para ser más específico, la identidad trans en la película. Según Vázquez Lima (2015:97), el género es la parte fundamental de nuestra identidad como seres humanos. Una de las primeras preguntas que los padres reciben cuando salen a caminar con su bebé es si se trata de una niña o un niño. Este es un fenómeno social que todos conocemos. El sistema de sexo binario es algo que uno ha aprendido en la sociedad, en la escuela o en la familia, y por eso la pregunta parece ser "normal". Para muchos lo que no encaja en este sistema solo es posible en la imaginación. Judith Halberstam escribe en su capítulo *The Transgender Look* lo siguiente:

The potentiality of the body to morph, shift, change and become fluid is a powerful fantasy in transmodern cinema. The body in transition indelibly marks early twenty first century's visual fantasy. The fantasy of the identity-morphing body has been nowhere more powerfully realized than in transgender film. (76)

Entonces, el espectador ve una fantasía en la identidad trans. Algo, por ejemplo, desconocido o menos conocido para él, se aborda en la historia presentada y le permite formar una opinión sobre las personas trans.

Como ya se mencionó en el capítulo IV, en algunas sociedades anteriores y aún hoy, las personas trans a menudo se entendían como seres raros y extraños o algo que solo puede existir en la imaginación o fantasía. Anteriormente, los roles de personas transgénero en las películas fueron ocupados por personas cisgénero y estereotipados o estaban llenos de prejuicios y por lo tanto no reflejaron nada auténtico. *Una mujer fantástica* es la primera película en protagonizar una actriz abiertamente trans en un papel principal y eso marca un cambio crítico en la política de representación de los sujetos trans en el cine (MacManus:170).

Los derechos de la comunidad trans en Chile y el efecto de la ley fueron explicados en el segundo capítulo y muestran qué posición ocupan todavía las minorías sexuales en Chile, un país históricamente conservador en temas de moral pública. La variedad en el cine y el cambio de enfoque hacia una representación auténtica de personas transgénero marca una nueva era en las películas chilenas y

No resulta difícil entender que *Una mujer fantástica* es en parte, un producto del nuevo cine chileno y que, como lo expresa Saavedra, el malestar de estas identidades que son desencantadas y (en el caso transgénero) marginales y no reconocidas” (Cordero: 27).

Entonces, ¿cómo se puede analizar la identidad trans en la película?

La identidad trans se analizará con la ayuda de los estudios de medios fílmicos. Esto significa que los símbolos y motivos, así como los ángulos de cámara y la música son interesantes. El objetivo es identificar y analizar los códigos visuales y auditivos de la película. Además, se intenta realizar un acercamiento cultural, a través de la posición que ocupa la protagonista en la sociedad chilena. Esta indagación se lleva a cabo con el análisis de diferentes escenas. Las relaciones interpersonales que tiene Marina también contribuyen a esto. Aparte de eso, es importante explicar el título y los elementos fantásticos de la película para sacar conclusiones sobre la representación de la identidad trans.

6.3.2 Los personajes de la película

Los personajes cinematográficos son de crucial importancia para la trama, la experiencia y los efectos de las películas. Los personajes son seres ficticios con propiedades y relaciones físicas, mentales y sociales. Además, son figuras simbólicas que transmiten conceptos más altos, más abstractos de significados y temas, y finalmente a través de ellas se pueden representar circunstancias socioculturales. Los personajes cinematográficos son de gran importancia cultural porque contribuyen a formar autoimágenes individuales y colectivas de identidad y a comunicar esas imágenes de la sociedad. De acuerdo con Casetti y De Chio:

Analizar al personaje en cuanto a persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real: ya se quiera considerar sobre todo como una “unidad psicológica”, ya se le desee tratar como una “unidad en acción”, lo que lo caracteriza

es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida. (178)

Entonces, los personajes de una película pueden proporcionar información sobre la identidad trans a través de sus comportamientos, reacciones y emociones. En esta sección, los personajes de la película serán presentados y examinados con mayor detalle para poder sacar conclusiones sobre la posición que Marina tiene en la sociedad chilena. En el transcurso de la película, queda claro que hay personas que apoyan a Marina como una mujer trans y otras que la desprecian. Para este propósito, los enfoques estructuralistas y semióticos deben usarse, por un lado, y los enfoques psicoanalíticos por el otro.

6.3.2.1 Marina

En primer lugar, el filme presenta a Marina, una mujer trans que tiene unos 28 años. Ella trabaja como camarera en un restaurante y canta apasionadamente. El espectador ve que Marina canta en un bar al comienzo de la película y en el escenario de una ópera al final. Durante el primer concierto de Marina, Orlando todavía está vivo, pero su fallecimiento ocurrió antes del último concierto. En mi opinión, ambos conciertos son importantes porque reflejan diferentes situaciones en las que se encuentra la protagonista, tanto en sentido emocional como mental. El papel de la música en la representación de la identidad trans se explicará más adelante.

Marina, quien nació oficialmente como Daniel, tiene que defender su identidad en el transcurso de la película. Parece segura y fuerte y quiere que la gente la acepte por quien es. Marina es una mujer y encarna a una mujer en la mayor parte de la película. Si bien el espectador puede ver el torso masculino de Marina en varias escenas, sus genitales nunca se muestran. En una escena al final de la película, Marina pasa a la sauna que Orlando estaba visitando al comienzo de la película. Ella tiene la llave de su casillero y quiere saber si él había guardado algo allí. Para poder acceder a los armarios de los hombres, tiene que desnudarse y atar el cabello para que pueda ser vista como un hombre.

El espectador tiene la impresión de que Marina se ve a sí misma como una mujer porque usa los baños para las mujeres, usa ropa de mujer, como vestidos, faldas y tacones, y se maquilla. En su dolor y frustración podemos verla boxear en una máquina en una arcada de juegos antes de comenzar su turno en el restaurante y también golpea en el aire en su dormitorio antes de fumar y dormir en la cama. En mi opinión, el boxeo como una forma de lidiar agresivamente es algo más asociado con los hombres que con las mujeres.

Como todos los demás, Marina quiere ser amada y aceptada. Sin embargo, debido a su identidad, tiene que enfrentar desafíos después de la muerte de Orlando. En su dolor, es difícil superar todos los obstáculos. Probablemente el duelo y la espera es uno de los temas más significativos de la película. Como dice Cordero, “Una mujer fantástica nos recuerda la pena y el dolor que deriva del no-reconocimiento y marginación de los cuerpos transgéneros” (42). Marina no tiene un cuerpo “normal”, ni tiene derecho a un lugar propio en la sociedad que cree en un sistema binario del sexo y por eso se genera un rechazo generalizado en contra ella.

Esta sección solo tiene la intención de dar una pequeña idea de la protagonista. Por su interacción con las otras personas en la película, debería aclararse cómo se presenta a Marina como una mujer trans.

6.3.2.2 Orlando

La pareja de Marina, Orlando, tiene unos 57 años. Los primeros planos que se centran, por ejemplo, en las manos de Orlando cuando escribe un regalo de cumpleaños para Marina, muestran que es un hombre mayor y maduro. En la primera parte de la película, el espectador obtiene una idea de él. La película comienza con Orlando en la sauna. Después recibe un masaje. Se puede concluir que tiene un buen ingreso porque puede permitirse este tipo de gastos. El que Orlando pertenezca a un grupo social acomodado, se confirma por el auto que tiene. Para disipar cualquier duda al respecto, la película muestra en seguida a Orlando en la oficina de su fábrica textil.

Según Eder, Jannidis y Schneider, los enfoques psicoanalíticos se centran en la psique del personaje y del receptor. Con su ayuda, se puede explicar la vida interior de los personajes y la reacción de los espectadores (5).

En las escenas que ocurren antes de que Orlando y Marina se junten por primera vez, la atención se centra en Orlando. Orlando parece un poco distraído y caótico para el espectador porque perdió el cupón para el cumpleaños de Marina y no puede encontrarlo nuevamente. Registra su auto y también pregunta a su asistente en la oficina si lo vieron. Pero todo se hace en vano.

El olvido de Orlando se puede atribuir a su edad. Esto significa que el espectador no está prestando deliberadamente tanta atención al hecho de que Orlando hubiera perdido el cupón. Todos conocemos la sensación de haber colocado un objeto, por ejemplo la llave o la billetera,

en un lugar y luego haber olvidado el lugar y haber buscado el objeto por todas partes. El espectador puede identificarse con la situación de Orlando.

El primer encuentro de Orlando y Marina en la película es en un bar de azotea donde Marina canta con una banda. Orlando se para cerca de la escena e intercambia miradas intensas con Marina, mientras los otros invitados se sientan en las mesas de fondo. Queda claro que ambos tienen una relación entre sí, ya que Marina canta y le hace guiños. Orlando se siente halagado porque tiene una pequeña sonrisa en su rostro.

Desde un punto de vista semiótico, en esta primera escena, donde ambos personajes interactúan entre sí, los usos de algunos códigos son interesantes, como el empleo de la música. Esto se trata con mayor intensidad en la sección 6.3.7. Un asunto importante es el ángulo de la cámara en esta escena, porque, en mi opinión, desempeña un papel especial en la observación de ambos personajes. Es sorprendente que Orlando solo se filme en primeros planos, mientras que todo el cuerpo de Marina está en la imagen y no hay un solo primer plano de ella en esta escena. De esto se puede deducir que el objetivo de esta escena es presentar a Marina como una mujer. El espectador no tiene dudas sobre la identidad de género de Marina en esta temprana escena. Según Casetti y De Chio:

El criterio de la focalización se refiere a la atención que se reserva a los distintos elementos del proceso narrativo. En este sentido, un personaje es tal porque a él se dedican espacios en primer plano, mucho más a menudo de cuanto se hace con los elementos del ambiente (por lo general relegados al trasfondo), o porque entorno a él se concentran, en una especie de diseño centrípeta, todos los elementos de la historia, convirtiéndolo, por así decirlo, en un centro de equilibrio que inevitablemente acaba erigiéndose en foco de atención. (175)

Durante el desarrollo de la película (después de la muerte de Orlando) la atención siempre está en Marina. A menudo se filma en primeros planos, especialmente cuando está hablando con otras personas como Bruno y Sonia. El enfoque de la cámara está en Marina, lo que deja en claro que ella es la protagonista y que el cineasta quiere poner su vida, sus sentimientos y su identidad en un primer plano para mover más al espectador y simpatizar con ella.

Durante la cena en el restaurante chino, queda claro que Orlando y Marina tienen una relación cuando Marina le agradece a Orlando con las palabras "Gracias mi amor" y se besan después. También hablan sobre el cupón para un viaje a las Cataratas de Iguazú que Orlando ya no encuentra. Marina le ha puesto sus brazos sobre la espalda y los hombros y le responde: "Pobrecito. Tiene demencia senil" (Guion, *Una mujer fantástica*:7). Ella también atribuye el olvido a su edad y se burla de él. Las primeras escenas dejan claro que Orlando es un hombre que tiene cierto nivel social porque aparentemente sale a comer y bailar con cierta frecuencia.

Después de cenar juntos, podemos verlos acostados en sus brazos, bailando y besándose en una discoteca, escuchando música tranquila. La familiaridad de ambas personas y el amor que se tienen el uno por el otro, se pueden deducir de esta escena íntima, que muestra principalmente imágenes en primer plano de los troncos y las caras de los dos.

En la siguiente escena Marina y Orlando vuelven a casa. Se ven borrachos y tienen relaciones anales. Aquí el espectador, por primera vez, ve el torso desnudo de Marina y puede deducir que el cuerpo de Marina es el de una mujer trans por el hecho de que tuviera un torso masculino. Ella tiene hombros anchos y no tiene senos.

En medio de la noche, Orlando se despierta con dolor. También en esta escena, el espectador tiene la impresión de que Orlando no puede describir su condición. Marina le pregunta varias veces qué le falta "mi amor, qué te pasa" (Guion, *Una mujer fantástica*:10) pero él no le responde. Cuando Marina le pide a Orlando que espere en el pasillo mientras busca las llaves, Orlando parece ausente y comienza a bajar las escaleras. Sin embargo, cae después de algunos pasos, lo que explica sus contusiones posteriores. Incluso en el auto en camino al hospital, Orlando parece ausente. La última vez en que los dos personajes están juntos en la realidad de la acción es en una sala de emergencias del hospital. Una enfermera lleva a Marina fuera de la sala de tratamiento y cierra la puerta, que tiene una ventana de vidrio. Cerrar la puerta puede entenderse como un símbolo de varias cosas. Por un lado, se entiende que Marina y Orlando están separados como pareja, no solo espacialmente, sino también a través de la muerte. Por otro lado, esto también puede representar de manera abstracta su posición en la sociedad. Marina no forma parte del grupo de los demás, pues está sola al otro lado del cristal. Cuando la enfermera sale de la sala de tratamiento con las cosas personales de Orlando, aumenta la sensación de que Marina sea una extraña porque está parada junto a un letrero en el "Área Sucia". Sucio es un término poderoso para describir a una persona. Dentro del discurso queer queda claro que las personas transgénero a menudo se consideran extrañas e infectadas debido a su identidad de género.

La mirada de la enfermera cuando Marina le dice que no está relacionada con Orlando es condescendiente y despectiva. Los ojos de la enfermera miran el cuerpo de Marina, pero no la abraza ni la consuela como era de esperar. Cuando el médico sale de la sala de tratamiento, sus ojos vagan sobre Marina y cuando se entera de que eran una pareja, se detiene.

Marina espera, con los ojos clavados en la puerta del box...

Hasta que un MÉDICO (50), que proyecta clase y autoridad, sale y la enfrenta.

MÉDICO ¿Usted es la familiar del señor Onetto?

Marina se le acerca.

MARINA (miente, autómata) Sí.

El Médico la mira unos instantes, escrutándola.

MÉDICO ¿Son pareja?

MARINA Sí.

El Médico no está convencido.

MÉDICO Ya. Disculpe, ¿su nombre?

MARINA Marina.Vidal

MÉDICO: Eh, pero ¿es un apodo?

Marina: ¿Perdón?

(Guion, *Una mujer fantástica*:17)

Marina no entiende la pregunta del doctor. Después, el doctor le pide que vaya a su oficina con él para hablar. Esta escena no se muestra. El diálogo deja en claro que el médico también juzga a Marina en función de su identidad. Cuando se le pregunta si su nombre es un apodo, se muestra que él duda de su identidad y no la percibe como una mujer. Ni la enfermera ni el médico muestran cariño ni empatía. Después de la muerte de un ser querido, es lo que el espectador o todos en general esperan. Tener a alguien para consolar a los afligidos. Sin embargo, Marina está excluida de la simpatía ajena debido a su identidad de género.

Después de la muerte repentina de Orlando, Marina le llama a Gabo, el hermano de Orlando, para informarle. El espectador también se entera de que Orlando se había casado con Sonia antes de su relación con Marina, y que ambos tienen un hijo adulto llamado Bruno y una hija de siete años.

6.3.2.3 Gabo

Gabo solo se puede ver en unas pocas escenas durante la película. Sin embargo, el espectador tiene la impresión de que él es una de las personas que reconoce la relación entre Orlando y Marina y acepta y apoya a Marina como una mujer trans. Aunque no está seguro de cómo saludarlos cuando se encuentran por primera vez en el hospital, rápidamente le protege cuando un oficial de policía intenta registrar los datos de Marina y la cuestiona más. Incluso cuando Marina, a pesar de la prohibición de Sonia y Bruno, viene al funeral de Orlando y es expulsada de la iglesia, es Gabo quien la sigue y se disculpa por la reacción de la familia.

GABO (honesto) Marina... Marina, te pido disculpas.

Ella no responde, ni se detiene.

GABO (CONT'D) Está todo el mundo un poco alterado. Por favor, no es nada personal.

MARINA (sin mirarlo) Es un derecho humano básico despedir a una persona querida cuando se muere. ¿O no?

GABO Sí. Y te encuentro toda la razón. TODA la razón.

Marina le clava los ojos: ¿Y entonces?

Gabo la mira mudo.

Pero Gabo no dice nada más... Ya cruzan los estacionamientos hacia la calle. Gabo casi tropieza. Ella se gira de golpe y le da un beso en la mejilla. Suave, largo. Gabo se petrifica.

MARINA Ya está, Gabo. No te vayas a caer.

Lo deja atrás

(Guion, *Una mujer fantástica*:87)

Queda claro que Gabo ve a Marina como una persona que merece el respeto ajeno. Cuando Marina se para en el techo del auto de Bruno al final de la película, es Gabo quien defiende a Marina.

BRUNO Marina, que estás haciendo aquí. Mierda

SONIA La ceremonia se acabó. [...] Córrete, córrete loco mierda. Córrete

GABO Sonia. Es una mujer

BRUNO No es mujer

(Guion, *Una mujer fantástica*:106)



Fotograma del filme *Una mujer fantástica* 1: Marina en el techo del auto

En mi opinión, Gabo representa la parte de la sociedad que acepta, respeta y defiende a las personas trans. Quiere proteger a Marina de la familia porque sabe que tanto Sonia como Bruno desprecian a Marina. Gabo ve que Marina es un ser humano como todos los demás y debe ser tratada con dignidad. Cuando se trata de diseñar personajes, pueden diseñarse para evocar ciertos pensamientos, sentimientos y efectos duraderos en el espectador. La forma en que Gabo aparece en la película muestra que su papel fue creado para proteger a Marina de la familia. Uno podría ir más allá y afirmar que Gabo asume la parte de Orlando al estar del lado de Marina, a la vez que está cerca de su familia. Puede que Gabo lo considere necesario proteger a Marina porque su hermano Orlando la amaba y quiere defender el honor de Orlando.

6.3.2.4 Alessandra

Además de Gabo, Alessandra, la jefa de Marina del restaurante donde trabaja, es una persona que, en algunas escenas de la película, demuestra comprender a Marina como mujer trans o, en otras palabras, no está interesada en la identidad de género de Marina, sino que sí en tratarla como cualquier persona. Cuando la comisaria Adriana Cortés entrevista a Marina durante las horas de trabajo, es Alessandra quien la salva de la situación. Parece estar preocupada por Marina porque le pregunta a Marina varias veces si todo está bien.

ALESSANDRA (a Marina) ¿Todo bien?

MARINA Sí.

ALESSANDRA Te fui a salvar.

MARINA Sí, me di cuenta. Gracias.

ALESSANDRA ¿Me podías contar qué mierda pasa?

MARINA Nada de qué preocuparse. Otro día te cuento. ¿Puede ser?

(Guion, *Una mujer fantástica*:45)

6.3.2.5 Adriana Cortés

Adriana Cortés ha trabajado como comisaria de Delitos Sexuales y Menores de la policía de investigaciones por catorce años.

Su papel en la película se encuentra en una posición intermedia entre quienes apoyan plenamente a Marina y quienes la desprecian. Se supone que Adriana investiga la relación entre Marina y Orlando. Al principio, piensa en una relación desigual, por medio de dinero, porque, por un lado, Orlando podría ser su padre y, por otro lado, porque después de la conversación con el médico cuando Marina se enteró de la muerte de Orlando, Marina escapó del hospital. La comisaria quiere investigar si Marina tiene algo que ver con la muerte de Orlando. En la primera conversación, Marina prácticamente no responde porque se siente atacada e incomprendida.

ADRIANA Buenas tardes. Primero le quería dar mi más sentido pésame... Me contaron todo lo que pasó, lo lamento. El hecho de que usted salió arrancando del hospital... me quedé super preocupada.

Silencio.

Marina le hace un gesto para que se aparten. CAMINAN HASTA LA TRASTIENDA. Marina piensa lo que va a decir.

MARINA No me arranqué.

Adriana contesta maternal, pero no le cree.

ADRIANA Ah, ya. Entonces tienen que haberse confundido.

Nuevo silencio tenso.

MARINA Cuando estaba afuera del hospital me sentí... muy mal, como... angustiada así que me puse a caminar sin pensarlo, pero después volví.

ADRIANA Claro. Una pregunta. (muy normal, lee el nombre) Don Orlando...

MARINA Onetto...

ADRIANA Sí. ¿Él te pagaba?

Pausa. Marina siente el golpe.

MARINA No. Éramos pareja.

ADRIANA Ah. ¿Cuánto tiempo?

MARINA Varios meses.

ADRIANA Ya. ¿Y cómo era la relación?

MARINA No entiendo. (esconde su enojo) Normal.

ADRIANA Se querían, entonces. No era solo sexual.

MARINA No. Era una relación verdadera, consentida entre dos adultos. ¿Por qué quiere saber eso?

ADRIANA Lo que pasa es que don Orlando Onetto podría haber sido tu papá.

(Guion, *Una mujer fantástica*:41)

Este diálogo deja en claro que ambas desconfían. Por un lado, Adriana quiere entender la relación entre Marina y Orlando para poder completar su investigación. Por otro lado, Marina no entiende la investigación porque no había hecho nada malo. La comisaria sospecha que el colapso de Orlando se debiera al abuso de drogas o alcohol. El hecho de que el cuerpo de Orlando tuviera varios moretones (porque se había caído por las escaleras) es suficiente para sospechar de Marina. Adriana no cree en la posibilidad de una relación normal entre Orlando y Marina lo cual hace que Marina se sienta atacada. ¿Era tan impensable para la otra la existencia de una relación de amor no más?

ADRIANA Mira. Yo llevo veintitrés años trabajando en la calle. Llevo 14 años trabajando en Delitos Sexuales. Tengo mi magister en el tema, así que yo sé lo que le pasa a las personas, a las mujeres como tú. Porque yo he visto todo. TODO. (pausa) Y quiero decirte que te entiendo, y que te apoyo.

(Guion, *Una mujer fantástica*:44)

Desde su experiencia profesional, Adriana quiere sacar conclusiones sobre la relación entre Orlando y Marina. La conversación es un poco intrincada para el espectador, porque Marina explica que estaba en una relación de pareja con Orlando, pero Adriana sospecha que hay más. Ella ha visto todo y sabe lo que le sucede a personas como Marina. Aquí Marina se reconoce claramente como una mujer trans y se aclara la posición que tienen las minorías sexuales en la sociedad. Se trata de un grupo que está al margen de la sociedad. De acuerdo con Ryan y Lenos, el género está moldeado por el ideal cultural, aun así, a menudo está en desacuerdo con la realidad biológica (184). Según la sociedad, Adriana es una mujer "normal". Es decir, ella nació con órganos genitales femeninos y se identifica como mujer y es por lo tanto socialmente aceptada. Ella trabaja para el estado y representa la autoridad y el poder del estado. Dado que Marina había nacido como un niño varón y cambió su identidad de género en el curso de su vida es empujada al fondo de la sociedad y tiene que ganarse el respeto de otras personas una y otra vez. Conforme con lo que dice Dodds, en escenas como esta, la película amenaza con arrojar luz sobre la vida de muchos que son constantemente ignorados, que tienen que defender su identidad (2054).

La comisaria le pide a Marina presentarse a otra conversación después de su trabajo, pero Marina no responde ese mismo día, sino solo un día después. Como resultado, Adriana se siente engañada y, por lo tanto, le pide que examine su cuerpo por completo para descartar

la posibilidad de violencia. El estado de ánimo entre las dos mujeres cambia en esta segunda reunión. Al principio, Adriana parecía más comprensiva y quería ayudar a Marina, pero después de no haberla llamado como acordado, Adriana actúa con más firmeza y deja en claro que se trata de una investigación policial.

La escena en la que Marina tiene que desnudarse es una de las escenas más fuertes de la película, ya que el cuerpo de Marina está expuesto a la mirada de los investigadores como una mujer trans. Sin embargo, los ángulos de la cámara solo interceptan partes del cuerpo como, por ejemplo, el torso desnudo que los espectadores ya hemos visto. Si bien Adriana se ha dirigido constantemente a Marina como mujer, esto también está cambiando en esta escena. Porque para el paramédico que toma las fotos de Marina, Adriana dice el nombre oficial de Marina tal como está en sus documentos.

ADRIANA Daniel Vidal Muñoz. 16.725.981-7.

El Médico SML, que completa una ficha, intenta fingir, pero no puede evitar sorprenderse.

(Guion, *Una mujer fantástica*:71)

Después del examen físico, Marina sale del edificio humillada. Adriana Cortés en su trabajo representa el estado chileno, sin embargo, en mi opinión, al mismo tiempo representa un Chile nuevo y moderno que no condena a las personas por su identidad de género. En la medida de lo posible, intenta otorgarle a Marina el mismo derecho que a todos los demás que le corresponde investigar.

Enfrente se encuentran otros policías, que representan a un Chile más conservador. El capitán que entrevistó a Marina en el hospital después de la muerte de Orlando deja entender que no apoya su identidad.

CAPITÁN (se harta) Su cédula de identidad, ¿la tiene?

Marina le sostiene la mirada, luego se resigna y la saca de su cartera. Al recibirlo, el Capitán la mira severo.

CAPITÁN (CONT'D) Feliz cumpleaños.

MARINA La foto es antigua.

CAPITÁN (CONT'D) ¿De hace cuánto?

MARINA Cinco años.

CAPITÁN (anotando, en voz alta) SEÑOR DANIEL ALEJANDRO VIDAL MUÑOZ.

MARINA Estoy haciendo los trámites en el registro civil.

CAPITÁN Hasta que no se lo cambie, este es su nombre legal.

Marina lo mira muy seria.

(Guion, *Una mujer fantástica*:28)

En el momento de la filmación, en Chile era imposible que las personas transgénero cambiaran sus documentos oficiales. Se hicieron excepciones cuando las personas trans se sometían a cirugía y pasaban por un largo proceso de solicitudes. Esta escena muestra claramente lo atrapada que está Marina en su antigua identidad. Incluso si se identifica como mujer, el estado y las autoridades no reconocen ni admiten esta transformación.

6.3.2.6 Sonia

El estado no acepta a Marina como mujer y tampoco la ex esposa de Orlando, Sonia. Por un lado, se debe al hecho de haber sido humillada por la decisión de Orlando de dejarla a favor de Marina. El dolor de ser abandonada por su pareja por otra persona es algo que afecta a sus acciones. Este sentimiento también es algo que el espectador puede reconocer y, por lo tanto, le permite identificarse con la suerte de Sonia. Por otro lado, Sonia detesta a Marina no solo como amante de Orlando, sino también como una mujer trans. Varias veces en la película ella llama a Marina por su antiguo nombre masculino para lastimarla. La primera reunión de ambas mujeres tiene lugar en el garaje del edificio de oficinas donde trabaja Sonia. La ubicación es importante. Sonia se avergüenza de conocer a Marina y quiere hacerlo en un lugar donde nadie pueda verlas. Se reúnen para que Marina pueda entregar el auto de Orlando a Sonia. Sonia mira a Marina con antipatía, pero quiere saber si Marina tiene otras cosas de Orlando que pudiera entregarle. Al mismo tiempo, dice que quiere que Marina salga del apartamento de Orlando lo antes posible. Queda claro que esta escena está dominada por la aversión que siente Sonia por Marina.

SONIA Mira, cuando me casé con Orlando yo tenía 38 años. Duramos 8. Éramos una pareja totalmente normal. Teníamos una vida normal... *(recuerda, le duele)*

Entonces cuando él viene y me explica... Porque yo entiendo que uno necesita volver a sentir y todo eso, yo misma, lo necesitaba... Pero cuando me sienta y me dice... una no entiende...

Sonia va a decir algo, pero prefiere callar. Marina la detesta y la compadece al mismo tiempo.

SONIA (CONT'D) Y me dice que hay "sentimientos" de por medio, ¿te dai cuenta? Pero... y te pido me disculpas si soy muy directa, pero yo creo que al final toda esta cosa es... pura perversión.

Pausa. Sonia sabe que está pasando un límite.

SONIA (CONT'D) Lo que pasa es que... cuando te veo no sé lo que veo.

MARINA No se complique tanto. Yo solamente vine a devolverle el auto. Y quisimos a la misma persona. Eso no más.

SONIA (no la escucha) Veo... una quimera.

La sentencia golpea a Marina.

(Guion, *Una mujer fantástica*:63)

Sonia describe su relación con Orlando como normal. Sin decirlo, la relación entre Marina y Orlando se categoriza como anormal. Porque el amor entre una mujer trans y un hombre cisgénero no es socialmente aceptado. Sonia es parte de la sociedad que cree en la heteronormatividad del sistema y no acepta otro género que no sea masculino y femenino. Ella es una de las personas que, como antes, entiende "queer" como algo extraño, anormal o enfermo y eso es evidente en las interacciones que tiene con Marina. Sonia le habla condescendentemente a Marina. Llamarla "quimera" muestra que Sonia no comprende la identidad de Marina. El término quimera significa según DRAE "En la mitología clásica, monstruo imaginario que vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón." Sonia ve a Marina como un monstruo, como algo horrible que no puede existir en el mundo real. Un engendro deforme, aberrante. Para ella sería impensable que un hombre se involucraría con ella. Según Sonia "es pura perversión" (Guion, *Una mujer fantástica*:63). ¿Pero es Marina un monstruo? El DRAE dice que un monstruo es una forma imaginaria, que se compone de varias especies animales. Marina es un ser humano. Entonces, lo fantástico o lo sobrenatural en este contexto cabe dentro de los pensamientos de Sonia. Ella

simplemente no puede aceptar a Marina como ser humano. De acuerdo con lo que dice Dodds:

What is a monster? Not always an enormous hairy beast or a diffused shimmer of mist, but the reflection in a mirror of a body deeply sunken in shame. Unrecognizable and confused. Not a shame that emanates from within, as it has proven to be able to love, laugh, and perform when given the choice. No, this guilt comes from outside. From a culture that denies constantly a body in metamorphosis, persistently reminding it of its own slovenly characteristics. (2053)

La identidad de Marina es cuestionada por la sociedad en la que vive. No encaja en el imaginario de pensamiento estandarizado de muchas personas y, por lo tanto, es discriminada debido a su cuerpo y descartada como un monstruo. Sin embargo, el espectador no ve una figura monstruosa o mítica, sino una mujer joven llena de matices que tiene que afrontar la muerte inesperada de su pareja. No es la única vez que Sonia ataca verbalmente a Marina. En la siguiente escena, Sonia declara categóricamente que Marina no puede ir al funeral.

SONIA Así que por todo lo que hiciste te voy a compensar. Así que relájate. No tienes para qué ir a nada. Vamos a cerrar esto civilizadamente y vamos a quedar todos tranquilos. ¿Te parece?

MARINA No necesito su plata.

Sonia comprende que es mejor no insistir.

SONIA Ok. Disculpa. Yo estoy velando por mis seres queridos no más.

MARINA Orlando era un ser querido para mí.

SONIA (a los ojos) Marina, entiende. NO VAS A IR al velatorio, ni al funeral. ¿O entiendes mejor si te digo DANIEL?

Marina la mira impávida. Sonia necesita estar segura. Busca fuerzas para ser extremadamente clara.

SONIA (CONT'D) Te pido que nos dejes vivir NUESTRO duelo en familia. Te ruego que no te aparezcas. EN NADA. (pausa) Te lo pido como mamá. No lo hagas por mí, hazlo por la hija adorada de Orlando. Aquí hay una familia entera que está impactada. En shock TOTAL. Te lo pido por favor: piensa en los demás. ¿Ok?

(Guion, *Una mujer fantástica*:66)

Este diálogo también pone en claro que Sonia piensa que Marina es horrible. Llamar a Marina por su antiguo nombre masculino Daniel muestra cuán incomprensible es Sonia. Ella quiere lastimar mucho a Marina para que desaparezca de su vida y no vaya al funeral y sorprenda a toda la familia allí. Al igual que su madre, Bruno, el hijo de Orlando y Sonia, agrade a Marina.

6.3.2.7 Bruno

La primera reunión entre Bruno y Marina se lleva a cabo en el departamento de Orlando. Bruno tiene una llave a la puerta de entrada y había entrado sin avisar de antemano. Desprecia a Marina y le pregunta sobre la muerte de su padre. El espectador tiene la impresión de que Bruno piensa que es Marina quien es responsable de la muerte de Orlando. Él le pregunta e investiga como si fuera un oficial de policía.

Tampoco se dirige a ella usando su nombre real, sino Marisa. Se da la impresión de que lo hace conscientemente para mostrarle que no la respeta.

BRUNO ¿QUÉ PASÓ Marisa?

MARINA (le cuesta articular) Tu papá se sintió mal de repente. Fue todo muy rápido.

Bruno se queda mirando el vacío.

BRUNO ¿Qué estaban haciendo?

MARINA Durmiendo. Fuimos a comer. Era tarde.

BRUNO ¿Y eso fue todo? ¿Estabas con él y se te murió? ¿Así, ¡paf!?

MARINA Corrimos al hospital. Fue...

BRUNO Tenía el cuerpo con moretones. ¿POR QUÉ mierda habían moretones y una herida en la cabeza? ¿AH?

MARINA Se... cayó por la escalera...

Bruno la mira suspicaz.

(Guion, *Una mujer fantástica*:53)

Al igual que Sonia, Bruno aparece en la vida de Marina para reclamar lo que cree que posee, es decir, el apartamento y la perrita Diabla. Bruno es absolutamente irrespetuoso. El hecho de que viniera al departamento temprano en la mañana mientras Marina duerme y la forma en que habla y la entrevista muestran que no la acepta como persona. Esta escena es interesante desde un punto de vista semiótico, ya que los ángulos de la cámara están en medio perfil o en primeros planos de los personajes. Durante las primeras preguntas, el espectador ve a Bruno y Marina desde atrás. Incluso cuando Bruno habla con Marina, él le da la espalda. La forma en que uno se posiciona físicamente puede decir mucho sobre una persona. Bruno actúa con una serie de gestos y comportamientos irrespetuosos. Entonces, además de proferir un rechazo verbal, Bruno también desprecia a María físicamente. Él no quiere mirarla y su modo de hablar y nombrarla es un enorme insulto.

BRUNO Tú sabes que hay dos tipos de dueños de mascotas. Los que tienen mamíferos y los que prefieren pájaros o reptiles.

Lejos de romper la tensión, el small talk de Bruno va crispando a Marina.

BRUNO (se toca la cabeza) Los mamíferos tenemos neocórtex, la capa neuronal más evolucionada. Donde se generan la empatía, la ternura y el amor. El amor...

Marina lo mira compasiva. No saben qué decirse.

MARINA (al borde de la bronca) No veo a nadie aquí con un lagarto. No entiendo tu análisis. ¿O me quieres decir otra cosa?

BRUNO (CONT'D) No quiero decir nada. ¿Tu cambiaste?

MARINA Eso no se pregunta.

BRUNO ¿Ay, por qué no? Es que no entiendo qué eres.

MARINA Soy lo mismo que tú.

BRUNO Sí, claro.

(Guion, *Una mujer fantástica*:56)

Al igual que su madre, Bruno también compara Marina con animales. Aquí también se puede establecer una conexión con el género fantástico ya que la manera de como Bruno dice las cosas se describe a Marina como algo sobrenatural que no tiene lugar en este mundo y no muestra sentimientos. Bruno no sabe quién es Marina, pero a sus ojos ella no es una persona.

Preguntarle si ha tenido una operación es muy insultante. Marina tiene que defender su identidad nuevamente y se describe a sí misma como un ser humano como Bruno.

La conversación termina mientras hablan sobre el apartamento. Bruno quiere que Marina se mude lo más rápido posible.

BRUNO De cuánto tiempo estamos hablando.

MARINA No sé... algunas semanas.

BRUNO Algunas semanas no. Yo necesito un día exacto o te saco cagando.

MARINA Sabes que mejor ándate de mi casa.

BRUNO No es tu casa.

Bruno la arrincona y la aprieta contra la pared con su cuerpo. Es una arremetida impulsiva, urgente, casi sexual.

BRUNO ¿Qué le hiciste a mi papá? ¿Ah?

Bruno recula. La mira mejor.

BRUNO Increíble. Mi papá estaba loco.

Empieza a salir.

BRUNO (CONT'D) Si te robas algo me voy a dar cuenta.

MARINA Oye Bruno, me llamo Marina. Ciao.

(Guion, *Una mujer fantástica*:57)

Esta escena muestra que Marina no solo está expuesta a la violencia verbal. Bruno la arrincona y la aprieta contra la pared y Marina no puede escapar. Aquí uno puede ver la superioridad de un hombre sobre una mujer y también el poder de una persona "normal" que tiene un lugar en la sociedad en contraste con una persona de la comunidad LGBTIQ+. En el siguiente subcapítulo, también se discutirá la violencia física a la que Marina está expuesta.

6.3.2.8 ¿Cómo se puede interpretar la identidad trans de Marina con la ayuda de los personajes?

En resumen, se debe responder cómo podemos sacar conclusiones sobre la identidad trans de Marina a través de los personajes. Se ha demostrado que Marina comparte su vida con algunas personas que aceptan su identidad de género. Al principio de la película, fue principalmente Orlando quien amaba a Marina sin condiciones. Después de su muerte, su hermano Gabo asumió parcialmente este papel para proteger a Marina de la familia y la policía. El espectador solo tiene una limitada impresión de Alessandra, la jefa de Marina, pero puede ver que ambas se entienden bien. El espectador no sabe si Marina tiene otros amigos en la vida.

En cierta escena, Marina visita a su maestro de canto. Él ve que Marina no está bien, pero también deja en claro que él no es ni su psicólogo ni su padre. La consuela y la abraza, y como considera la música como una cura para el dolor, le pide que cante para él.

Las otras dos personas que tienen un pequeño papel secundario en la película son la hermana de Marina, Wanda, y su esposo Gastón. Cuando Marina es expulsada del departamento por Bruno, dejan que Marina se mude con ellos. En el desayuno, Wanda lee en voz alta el anuncio de la muerte de Orlando en el periódico, indicando a Marina dónde se llevará a cabo el funeral. Wanda y Gastón son los únicos miembros de la familia de Marina que aparecen en la historia. La lectura en voz alta del anuncio en el periódico muestra que Wanda apoya a su hermana si decide ir al funeral de Orlando para despedirse.

Por otro lado, hay personajes como el médico, el capitán, Sonia y Bruno que no aceptan la identidad de Marina. La opinión transmitida por la mirada del doctor resulta devastadora. En lugar de consuelo, el médico solo siente asco y desprecio por ella. Pero en sus ojos no solo hay asco, sino también acusaciones. Orlando murió de un coágulo de sangre en la cabeza. No obstante, por la forma en que el médico trata a Marina, es obvio que la considera culpable de complicidad.

La familia de Orlando también puso a Marina bajo una presión masiva inmediatamente después de su muerte. Debería entregarle su auto y moverse de su departamento rápidamente. Además, ella no debe asistir al funeral. La familia quiere estar sola y eliminar para siempre el más mínimo indicio de la relación de Orlando con Marina. El mensaje es claro: Marina no tiene lugar en la sociedad. Sebastián Lelio también pone a todos en su centro de atención cuando rechazan, excluyen y aterrorizan a Marina. Bruno y sus amigos son caricaturas al igual que el médico, el capitán de policía y la comisaria Adriana que finge actuar solo en interés de la joven y sin embargo la condena.

Lo que hace de Marina una mujer trans fantástica es la confianza en sí misma. Incluso cuando es atacada verbalmente, se sabe defender. Ella no quiere ser etiquetada como enferma, criminal o mentalmente anormal, sino que quiere ser aceptada como mujer dentro de la sociedad. Tomás Dodds la describe como: "This fantastic woman is brave, even when the kindness and understanding of others never arrives" (2054). Ella es valiente porque se pone de pie y se defiende en situaciones en las que otros se sentirían intimidados, es valiente porque va al funeral a pesar de la prohibición, y porque lucha por conseguir lo que le pertenece (la perrita Diabla). Marina es una mujer fantástica que se niega a ser ignorada y quiere tener el mismo derecho a despedirse de Orlando como todos los miembros de su familia y el círculo de amigos.

En algunas escenas, parece que Marina necesita confirmación de que su identidad trans es aceptada y que es vista como una mujer. Por ejemplo, cuando se hace una manicura en el salón de belleza y dice „Tengo manos de orangután“ (Guion, *Una mujer fantástica*:98) o cuando está acostada desnuda en su cama al final de la película con un pequeño espejo entre sus piernas. Sus genitales nunca se muestran porque es insignificante. La identidad de Marina está formada por su propia imagen. Como afirma la teoría del espejo de Lacan, es solo a través de la autoimagen que se forma una conciencia de uno mismo (Alonso:93). Aunque su teoría describe la fase de desarrollo del niño, también es importante para Marina, ya que ella nació como hombre y ahora se identifica como mujer. La protagonista se encuentra en la fase de desarrollo de su propio "yo". El identificarse con su propio reflejo en el espejo es relevante porque ayuda a Marina a formar y confirmar su identidad trans. Según Alonso „Los espejos son la única manera en la que las personas podemos observar nuestra propia apariencia física aún con las carencias que este objeto puede presentar“ (83). La escena en la que el espejo cubre los genitales de Marina es un momento tan relevante en relación con la identidad trans de la protagonista porque muestra que los genitales son insignificantes para determinar quiénes somos como personas. No importa lo que Marina ve cuando está delante del espejo, lo que destaca es el reflejo que ella ve de sí misma, una mujer fuerte y valiente. Una mujer que lucha contra el odio, los prejuicios y la exclusión que experimenta debido a su identidad de género. Lo importante es que ella sabe que no sólo puede sobrevivir, si no que incluso, puede vivir plenamente.

La parte de un punto de vista psicoanalítico de Lacan no esta la única forma de tratar sobre la identidad, sino que también debe considerarse la perspectiva postestructuralista de Butler. opinión de esta última, la identidad no es innata, sino que se desarrolla a través de las condiciones sociales, como la perspectiva de sus propias percepciones que están basadas en el tipo de educación que cada uno recibió. Los otros personajes en la película identifican a

Marina basándose en sus propias percepciones de género. Esto influye en la protagonista porque tiene que defender y confirmar su identidad.

En resumen, se puede decir que las personas juegan un papel importante en la interpretación de la identidad trans de Marina. Simbolizan la sociedad chilena y muestran cuán diversa puede ser la identidad de una persona. Las condiciones sociales de Chile se reflejan en los personajes. Por un lado, Bruno y Sonia son los que representan la ideología dominante de la sociedad y, por otro lado, el médico y la policía son las autoridades del estado que condenan a Marina. En un país donde las ideas e ideales tradicionales todavía dejan su impronta en las relaciones de género y solo aceptan a regañadientes los derechos de la comunidad LGBTQ+, Marina, la “mujer fantástica”, solo puede ser una “extraña”. Por eso se puede decir que la identidad de Marina como mujer trans y su posición en la sociedad están realmente representadas por los otros personajes de la película.

6.3.3 El cuerpo transgénero como razón de la discriminación y violencia

Recordemos que una mujer trans, en la concepción más específica del término, es la que nace biológicamente como hombre, pero se identifica como mujer. Transgénero es un término genérico para personas con desajuste de género, donde solo una parte de las personas trans buscan cambios físicos.

Durante mucho tiempo, la transexualidad y la identidad trans estuvieron directamente relacionadas con la homosexualidad. Además, las personas transgénero todavía son discriminadas por su identidad en diferentes países del mundo. A partir de 1980, la transexualidad estaba en la lista de trastornos mentales en el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM-III) y se intercambió en el DSM V en 2013 con el nombre de disforia de género.

Por primera vez en la historia de los diagnósticos desde el espectro de la transexualidad, las experiencias y comportamientos incongruentes de género o la identidad trans de los involucrados no estaban relacionados per se con los desarrollos (psico) patológicos. Además, los criterios de diagnóstico establecieron explícitamente por primera vez que el rol de género puede ubicarse fuera o independientemente de la norma del sistema binario. El hecho de que estas innovaciones solo se publicaran en 2013 muestra cuánto tiempo tuvieron que esperar las personas trans para no ser clasificadas como enfermas.

En el capítulo 2.2. se ha presentado la influencia de la Iglesia Católica en Chile y se ha demostrado que el estado chileno todavía tiene una forma de otorgar más derechos a la comunidad LGBTIQ+.

Con estos hechos en el fondo, este subcapítulo debería abordar la discriminación y la violencia contra Marina como mujer trans. Como se ha mencionado en el capítulo anterior, la protagonista está expuesta principalmente a la discriminación verbal. Incluso si su identidad trans no se considera oficialmente como una enfermedad, varias personas en la película consideran a Marina anormal y repulsiva, por ejemplo, cuando la enfermera y el médico cuestionan la identidad de Marina y la desdeñan como ser humano o la comisaria Adriana que quiere saber si Orlando pagó Marina por la relación. Dado que los personajes de la película representan a la sociedad, se puede concluir que ser trans sigue siendo un desafío y que el sistema heteronormativo está firmemente anclado en la sociedad chilena. Ni el estado ni las clases sociales dominantes aceptan a Marina como una mujer trans.

La discriminación verbal en la película no solo incluye declaraciones sobre la identidad trans de Marina como algo patológico, sino que admite también la comparación de una mujer trans con animales. Comparar a una persona con animales muestra el poco respeto que, por ejemplo, Sonia y Bruno tienen por Marina. Ser llamado quimera es hiriente, sin embargo, también puede interpretarse en el sentido de que Marina sea una figura sobrehumana a la que la persona "normal" le teme y, por lo tanto, quiere alejarse de ella. El término quimera significa monstruo fabuloso y la composición de una figura que consiste de una cabeza de león, un vientre de cabra y una cola de dragón no es una bella descripción de una mujer. La incompreensión o quizás también la ignorancia de Sonia hacia las personas trans se vuelve particularmente clara. Finalmente le dice a Marina que no sabe lo que ve cuando mira a ella.

Al igual que Sonia, Bruno desprecia a Marina. Bruno es hijo de Sonia y Orlando. Durante la infancia, los niños aprenden modales y comportamientos de sus padres, familiares o las personas más cercanas a ellos. Bruno es un hombre adulto, pero su odio de Marina debe estar arraigado en alguna parte. Por un lado, como Sonia, puede haber sufrido un daño emocional cuando Orlando y Sonia se separaron o, por otro lado, sus actitudes hacia las personas trans pueden ser algo que le han enseñado a hacer en la familia o la escuela y, por lo tanto, es algo socialmente aceptable.

No solo Sonia, sino también Bruno hace indicaciones claras en su primera conversación con Marina de que ella no es una persona natural, sino que puede compararse con un animal. Él la interroga y quiere dejar claro que piensa que ella no puede sentir amor, ternura o empatía. Bruno quiere analizar la relación entre Orlando y Marina, sin embargo, no quiere entenderla porque en sus ojos la relación entre los dos no era normal, lo que significa que se puede volver

a establecer una conexión con el género fantástico. Recordamos lo que dice Todorov “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar”. Desde la perspectiva de Bruno, Marina es un ser que no existe en el mundo que él conoce y, por lo tanto, es una figura irreal. “No sé qué tu eres” (Guion, *Una mujer fantástica*:56), deja en claro que no ve a Marina como una persona, sino como algo desconocido. Él no cuestiona quién es ella, sino qué es ella. No puede explicar la existencia de Marina a través de las leyes del mismo mundo familiar. El hecho de que Marina no esté clasificada por Bruno ni por Sonia como persona no significa que el espectador la vea de esa manera. En mi opinión, se obtiene una imagen compleja de Marina, que descarta que ella sea una figura sobrenatural de otro mundo. Eso es también lo que Marina le dice a Bruno. “Soy lo mismo que tú” (Guion, *Una mujer fantástica*:56).

No obstante, Bruno no se detiene allí, sino que va un paso más allá y discrimina a Marina no solo verbalmente sino también físicamente. Después de Marina, a pesar de la prohibición, llega al funeral de Orlando, Bruno y sus amigos la persiguen. Secuestran a Marina y la arrojan a un auto. En lugar de golpearla, usan cinta adhesiva y se la pegan en su boca y su cara. Esto hace imposible que Marina se defienda, física o verbalmente. En realidad, la secuencia expresa que no quieren escuchar lo que Marina tiene que decir, tienen miedo de ella y sus palabras. Esta escena no es solo sobre el poder que los hombres tienen sobre las mujeres, sino también sobre el poder que las personas "normales" tienen sobre las personas "anormales", como Marina como mujer trans. Se deja claro al espectador que Marina no está siendo protegida por la sociedad debido a su identidad trans, porque cuando los tres hombres la arrastran al auto, hay varias personas en la calle que no la ayudan, sino que simplemente continúan caminando tranquilamente. La ceguera de la sociedad chilena es particularmente evidente aquí.



Fotograma del filme *Una mujer fantástica 2*: Marina con cinta adhesiva en su cara

La cinta adhesiva convierte la cara de Marina en la de un monstruo. Un monstruo que no merece ser parte de la sociedad. Un monstruo que debe mantenerse en silencio y no debe tener voz. Un monstruo, pero no un humano, es la categoría que Bruno y sus amigos piensan pegarle a Marina. Esta violencia consolida la posición de Marina como una persona ajena a la sociedad.

Los hombres liberan a Marina en una calle de Santiago que pertenece a un barrio de prostitutas.

La camioneta frena en una calle del bajo centro. La puerta trasera se abre y baja el Hombre de 40. Saca a Marina del vehículo y la empuja un poco para que se aleje algunos pasos. En las cercanías, algunas Prostitutas observan sin intervenir. Marina, estira sus brazos para no tropezar. Pero cae.

HOMBRE DE 40 Te queda claro, entonces.

(Guion, *Una mujer fantástica*:92)

El amigo de Bruno dice esto para mostrarle a Marina que este es el lugar que le corresponde. Este lugar también simboliza lo que Bruno piensa de Marina como una mujer trans: No tiene valor, tiene que vender su cuerpo, porque de lo contrario no tiene nada que ofrecer. Es una escena poderosa en la que el espectador ve muchos primeros planos de la cara de Marina. Obviamente, Marina se encuentra indefensa y herida.

Marina no es discriminada por su sexualidad, sino por su corporalidad; un cuerpo que según Cordero “contradice las cláusulas biológicas y normativas del sexo y género” en Chile (30).

6.3.4 Los elementos fantásticos

El dolor por la muerte de Orlando y la discriminación que Marina tiene que sufrir la pone varias veces en un espacio híbrido entre realidad y fantasía.

En distintas oportunidades Orlando aparece como un fantasma después de su muerte. Él nunca habla con Marina, pero actúa como si la estuviera ayudando a continuar con su vida. Se puede entender que Orlando aparece como un fantasma en la vida de Marina, ya que ella no tuvo la oportunidad de decir adiós a sus restos, ni en el hospital ni en el funeral. Al final de la película, es el fantasma de Orlando que conduce a Marina al sitio donde se encuentra su

cadáver en el crematorio. Antes de que se quemara, Marina finalmente tiene derecho a despedirse. Con la despedida de Orlando, Marina también puede dejar atrás a Sonia y Bruno, así como los prejuicios e investigaciones por parte de la policía. Marina se libera de todo el asco de las personas mencionadas y puede continuar su vida como mujer trans con aquellos que la apoyan y aman, como su maestro de canto que la acompaña en el escenario de la ópera, el mero final de la película.

La presencia de lo sobrenatural y lo fantástico es importante para la identidad trans, porque en una sociedad donde los derechos de las personas LGBTIQ+ son limitados, son estos momentos los que muestran cuán versátil puede ser una persona y que el término "normal" no existe. Foucault, Butler y otros teóricos del posestructuralismo rechazan aceptar que la sexualidad y el género se puedan definir claramente. Nada ni nadie puede llamarse normal porque incluso la palabra "normal" está construida. De acuerdo con MacManus "The film turns Marina's gaze back on the viewer, compelling us to reckon with our situatedness in our gender binary, cisgender and heteronormative social worlds" (170).

Con la ayuda de elementos fantásticos, Sebastián Lelio logra dar a los espectadores una idea del término queer. Los momentos de trascendencia le dan a la película una calidad onírica y etérea, que ilustra la capacidad del cine queer para convertir momentos de alteridad en escapadas fantásticas. Estos elementos también ayudan a cambiar la imagen que las personas transgénero han tenido durante mucho tiempo. Con la ayuda de la teoría queer, se crea una imagen más amplia de la sexualidad y el género. El patrón estereotípico de las personas trans es abolido y se promueven nuevas facetas de la diversidad.

Según Rich, una película forma parte del cine queer cuando el trabajo "puede reforzar la identidad, visualizar la respetabilidad, combatir la injusticia y reforzar el estatus social" (citado en Alonso:92). *Una mujer fantástica* maneja todo esto. La identidad de Marina se confirma y fortalece con las escenas fantásticas.

En una escena, después de visitar a su maestro de canto, Marina camina por la calle con un fuerte viento en contra. Cuanto más se avanza por la calle, más fuerte es el efecto del viento. Al final, ya no puede luchar contra el viento, sino que se para en diagonal y sostiene sus brazos frente a su cara para protegerse de todo lo que está volando hacia ella. Esta escena adquiere una dimensión fantástica ya que nadie puede mantener la posición física de Marina en este viento. Al mismo tiempo, el viento también es un símbolo. Refleja los prejuicios y la discriminación de la sociedad y las fuerzas ideológicas del estado que Marina tiene que arrostrar o enfrentar.



Fotograma del filme *Una mujer fantástica 3*: Marina contra el viento

En el transcurso de la película Marina también se compara varias veces con un monstruo. Un monstruo ante una persona "normal" tiene miedo. Por ejemplo, cuando sube al techo del auto de Bruno hacia el final de la película y pisotea y grita que quiere tener de vuelta a su perrita Diabla. Si bien Bruno y Sonia la atacaron verbalmente en otras ocasiones, no dicen nada cuando ella se sube al techo del auto. Tanto Sonia como Bruno están en estado de shock y solo Gabo quiere que Marina se calme. La agresión y la frustración de Marina es particularmente evidente aquí.

Sin embargo, no solo el fantasma de Orlando y la escena con el viento son irreales. Incluso después del violento ataque de Bruno y sus amigos, Marina desaparece de este mundo. Parece ausente para el espectador. Su dignidad fue atacada y herida y nadie vino a ayudarla. En este estado emocional, ella va a una discoteca, donde tiene relaciones sexuales con otro hombre. Después, se ve menos realista, rota y triste. La escena en la discoteca es excesiva. No solo cruza la línea con otro hombre, sino que su existencia también parece como si hubiera olvidado todo lo que le acaba de pasar en la vida. Puede parecer que ella ha estado usando drogas, sino que esto no es el caso. De nuevo, ve el fantasma de Orlando atrayéndola a la pista de baile. Allí baila sola por un momento con sus ojos cerrados y en seguida abre sus ojos y baila una coreografía con un grupo donde todos usan una chaqueta dorada y plateada. En esta escena, sus preocupaciones y su dolor se olvidan y baila con un grupo en el que es aceptada y del que forma parte. Con esta escena Sebastián Lelio ha creado un espacio híbrido entre realidad y fantasía. De acuerdo con Cordero:

La naturaleza híbrida del cuerpo transgénero también abre las puertas a lo onírico que lleva a Marina a verse reflejada en un doble. Esta duplicación visual es un guiño a ese motivo tan romántico del *Doppelgänger*, que abunda en la literatura fantástica. Así la

película juega con nuestras percepciones de lo que es natural, real y normal. La dualidad característica del *Doppelgänger* apunta, precisamente, a desarticular los binarios hegemónicos del sexo y del género, como parte de la deconstrucción propuesta por la perspectiva queer: hombre/mujer; masculino/femenino; normal/artificial; real/fantástico. (34)

En efecto, como *Doppelgänger* Marina tiene un lugar en la sociedad. En este caso ella es parte de la sociedad LGBTQ+. Todos los bailarines usan poca ropa y la ropa que usan sugiere que son parte de una comunidad LGBTQ+, por ejemplo, el vestir calzoncillos de color neón, diferentes piezas de joyería. Se trata de ropa que sería más inusual en la vida cotidiana.



Fotograma del filme *Una mujer fantástica* 4: Marina bailando en la discoteca

Eso es exactamente lo que la teoría queer está tratando de lograr: remover prejuicios contra un estilo especial de vestir, identificar la ropa con una sola identidad, ya sea sexual o de género. Normal es un término poco claro, un término elástico que puede significar algo diferente para todos. En este sentido, las escenas sobrenaturales apoyan la identidad de Marina como una mujer trans, porque permiten y hacen visible que no está loca ni es un monstruo, sino que es un ser humano, como todos los demás, que tiene derecho a vivir como quiera. En mi opinión, Sebastián Lelio integra estas escenas para mostrar que Marina puede tener una vida feliz y superar desafíos, incluso si otras personas no la aceptan.

6.3.5 ¿Cómo entender el título de la película?

En este contexto, también es importante discutir el título de la película que se puede analizar de diferentes maneras.

Desde una perspectiva de género fantástico el título significa que Marina es una mujer fantástica en el sentido de que ella tiene características y comportamientos que aparecen como sobrenaturales. Especialmente frente a los ojos de aquellos que la desprecian, Marina no es vista como un ser humano, sino como un ser inhumano. Esto se puede atribuir al hecho de que las personas vieran a una mujer tratando de hacerse cargo del cuerpo de un hombre sin derecho a hacerlo. Aquellos que ignoran a Marina pueden ver a Marina como un ser fantástico, quien, a través de algunos eventos que no pueden explicarse por la ley del mundo familiar, toma el cuerpo y la identidad de otra persona.

En un país donde el sistema binario de género ha sido durante mucho tiempo la única verdad y la Iglesia ha tenido un gran impacto en la política y la educación, no es sorprendente que la gente no entienda nada más que lo que ha aprendido. Crecieron los ciudadanos con una creencia y conocimiento que no les enseñó que el sexo y el género pueden ser más diversos o el estado ha prohibido oficialmente que se expresara de manera diferente y es por eso porque la fe y la ideología se ha consolidado.

En contraste, el espectador puede interpretar el título de la película de manera diferente. Si nos fijamos en los desafíos que Marina tiene que superar para ser aceptada y defender su identidad, el título también puede significar que es fantástica porque es una mujer fuerte. Según DRAE, el término fantástico significa "magnífico, excelente". Marina es una mujer bonita, joven y feliz que no quiere saber nada sobre el desprecio de los demás. Ella sabe que tiene un valor como todos los demás y no quiere perder su identidad y eso es lo que la hace magnífica.

De una perspectiva queer, el título puede representar a todos aquellos que están en la misma situación o en una situación similar a la del personaje principal. Queer incluye no solo a lesbianas, homosexuales o transgénero, sino a cualquiera que se sienta diferente a lo que es la norma social. Al darle a la película el título de mujer fantástica, es decir, una mujer excelente y excepcional, no solo fortalece la imagen de las personas transgénero, sino también a toda la comunidad LGBTIQ+. Con este título, Sebastián Lelio logra cambiar la imagen negativa de las personas trans a una visión neutral o positiva y crear más aceptación no solo en la sociedad chilena, sino también más allá de las fronteras del país.

6.3.6 Metáforas y símbolos que aluden a la identidad trans

La identidad trans puede ilustrarse no solo a través del lenguaje o el comportamiento de los personajes, sino también a través del uso de metáforas y símbolos (Ryan y Lenos:133). La imagen de una mujer fantástica y una mujer trans se muestra dentro de la película con diferentes símbolos. En esta sección, algunos de ellos serán ilustrados e interpretados.

La película comienza con la imagen de una gran cascada. El espectador ve la cascada desde diferentes ángulos. El título de la película sale del vapor de agua. Primero en blanco, luego el color del título cambia a azul y después a rojo.

La imagen de la cascada puede considerarse un significado simbólico importante. Una cascada es un espectáculo natural particularmente impresionante. La cantidad de agua que cae de alturas con rugidos ensordecedores hace que las personas parezcan pequeñas e insignificantes. En ninguna parte las fuerzas de la naturaleza son más vívidas y hermosas. El poder y la energía del elemento de agua son impresionantes. La imagen de la cascada es ambigua en el sentido de que representa algo puro, limpio, fuerte e impresionante. Para la película, la cascada puede entenderse como una metáfora de Marina, la mujer fantástica. Según Ryan y Lenos, en una metáfora una cosa está asociada con una idea o un estado emocional. Las metáforas tienen sentido al comparar dos cosas diferentes (133). A menudo vinculan personajes a objetos dentro de la misma imagen. Las metáforas de la naturaleza a menudo se usan en películas para sugerir estados emocionales. La naturaleza a menudo se asocia con autenticidad y veracidad. Confiamos en personas auténticas que dicen la verdad. Marina es fuerte e impresionante como una cascada porque defiende su identidad. Incluso si otros le dicen que no es normal ni asquerosa, ella sigue siendo una persona pura como todos los demás. Que la cascada sea un símbolo para la protagonista se hace evidente cuando se considera que se puede ver varias veces en la película. Por un lado, Orlando regala a Marina un cupón para un viaje a las Cataratas del Iguazú, un espectáculo natural que ambos quieren experimentar juntos, y por otro lado también la imagen de una cascada aparece en la pared mientras Marina y Orlando bailan en la discoteca. Mientras la pista de baile está oscura, la imagen de la cascada en el fondo está iluminada. La cascada como algo maravilloso refleja a Marina como una mujer fantástica. Así como la cascada es un milagro de la naturaleza, Marina es un milagro de la sociedad. La imagen de la cascada está presente mientras Orlando está vivo. Por lo tanto, se puede concluir que Marina se siente amada, aceptada y maravillosa al lado de Orlando. Después de su muerte, la imagen de la cascada desaparece de la película y Marina tiene que aprender a verse a sí misma reforzada nuevamente.

Uno de los primeros símbolos que el espectador puede ver después de la muerte de Orlando, en la escena del hospital, es Marina junto al letrero de "área sucia". La ubicación de la

protagonista junto al letrero se relaciona con hecho de que Marina tuviera que defender su propia identidad desde este punto de la película. Tanto la enfermera como el doctor miran al cuerpo transgénero críticamente. Contrariamente a la imagen de la cascada limpia y pura, la protagonista es vista aquí como sucia e impura.

Este cambio en la imagen de Marina también se aclara, como se ha mencionado anteriormente, por el viento en contra que tiene que arrostrar en una escena donde intenta seguir adelante. El viento en contra de ella representa la sociedad, el estado y todos los prejuicios y la discriminación que la protagonista tiene que enfrentar. De acuerdo con Ryan y Lenos, "Las imágenes de la naturaleza a menudo se yuxtaponen a imágenes que conectan artificialidad y falsedad" (135). La artificialidad y la falsedad representan prejuicios y discriminación por parte de la sociedad y subrayan la lucha contra la identidad trans de la protagonista.

Marina usa el boxeo para hacer frente a la agresión y el dolor. En varias escenas de la película, el espectador ve a Marina dando golpes de boxeador. La primera vez boxea en una arcada de juegos, después de la muerte de Orlando, luego repite esa práctica en su dormitorio antes de fumar para relajarse y al final de la película, ha conseguido en su nuevo departamento una pequeña pelota que golpea antes de abandonar el departamento. De esto se puede concluir que Marina ha aprendido a controlar sus emociones en el transcurso de la película. Mientras boxea hasta el punto de sudar llena de emociones al principio, solo golpea la pelota ligeramente al final para dejar atrás sus sentimientos más desagradables y poder moverse adelante.

El último símbolo que tiene gran significado en la película es el espejo. El espejo es una imagen recurrente en la que Marina se refleja a sí misma. Según Alonso, las personas construyen su propia identidad en su propia imagen (82) y de acuerdo con Cordero "los espejos y las muchas superficies reflectantes indican la importancia social y cultural de lo visual y de mirar" (34). A través del espejo, Marina puede confirmar su identidad como mujer cuando tiene duda porque otras personas de la sociedad la discriminan.

En la escena en que Bruno y sus amigos secuestran a Marina, ella puede ver su reflejo en la ventana de un auto. Deformada y pegada, su cara se asemeja a la de un monstruo e ilustra lo que varios personajes piensan de ella en la película. Más tarde, cuando Marina se hace una manicura en un salón de belleza y dice que sus manos se parecen a las de un orangután, pasa al lado de dos hombres en la calle que cargan un gran espejo. En este espejo, la imagen de Marina está borrosa y distorsionada porque los hombres lo están transportando. En mi opinión, esto puede significar que Marina no siempre sabe quién es ella. Es algo con lo que el espectador puede identificarse. A veces uno se mira al espejo y se ve como persona

desfigurada. Este sentimiento es humano y no sobrenatural. No tiene nada que ver con el género al que pertenece.

Hacia el final de la película, el espejo juega un papel especial cuando Marina mira su cuerpo desnudo. Como ya había comentado en la subsección 6.3.2.7, los genitales de la protagonista no tienen nada que ver con poder determinar su identidad por ella misma. Como dice Cordero “En el caso de Marina, el espejo representa la disforia entre la imagen visual de su identidad femenina y, por otra parte, la identidad normativa asignada por la sociedad” (35). Por lo tanto, el espejo tiene un papel importante en la representación de la identidad de la protagonista.



Fotograma del filme *Una mujer fantástica* 5: Marina desnuda con el espejo

Tanto el título de la película como el texto en los créditos cambian el color de rojo a azul y amarillo, así como a púrpura, naranja, turquesa y verde. La bandera del arco iris y los colores del arco iris representan a la comunidad LGBTIQ+ y con este gesto se puede deducir que la película quiere formar parte de esta comunidad y la respalda.

En conclusión, se puede decir que el cineasta Sebastián Lelio utiliza una variedad de símbolos para representar la identidad de Marina como mujer trans.

6.3.7 La música como medio de descripción de la identidad trans

Además de los símbolos, la música también juega un papel importante. No solo porque Marina es una cantante, sino que la elección de la música para la película es interesante para la representación de la identidad trans.

La música original de la película fue compuesta por Matthew Herbert. Herbert le da a Marina una melodía fuerte y clásica con la ayuda de una orquesta porque, como él mismo dice, "We wanted to treat her like Marilyn Monroe and give her a big melody, to give her this elegance and this grandeur" (Crack). Esta canción de la que habla Herbert se puede escuchar por primera vez al comienzo de la película cuando aparece la imagen de la cascada y luego el título de la película. En este caso, la música sirve como música de fondo, pero no afecta la trama. Más bien, la música subraya la identidad de Marina como una fuerte mujer trans en la sociedad chilena. De acuerdo con Gorbman, la música sirve para explicar y promover el ambiente narrativo y atmosférico, así como también las acciones características identificadas (46). La melodía compuesta para Marina se escucha varias veces en el transcurso de la película. En casi todas las escenas donde Marina está sola y emocional, la música apoya lo que siente. Algunos ejemplos de esto son cuando Marina escapa del hospital y está en estado de shock después de la muerte de Orlando; cuando Marina expresa su dolor y enojo por la muerte de Orlando golpeando un saco de boxeo, o hacia el final de la película, cuando encuentra el cadáver de Orlando en el crematorio y finalmente puede darle el último adiós. Son estas escenas en las que la protagonista no tiene diálogo con otros personajes de la película. La música muestra al espectador lo fuerte que son los sentimientos de la protagonista. Además de esta melodía clásica escrita originalmente para la película, también se han usado unas piezas de grandes compositores como Händel.

La primera canción que Marina canta en la película en el bar es "Periódico de ayer" y fue escrita por Catalino Curet Alonso. La melodía es alegre y bailable y refleja que la protagonista está en un momento feliz al disfrutar de encontrarse en un escenario y cantar. Es su cumpleaños y quiere celebrarlo con su pareja Orlando. En esta escena, la música es parte de la trama y el espectador ve que Marina está en un cierto estado de ánimo. La asociación entre música y Orlando es recurrente a lo largo de la película.

Cada canción que Marina canta o escucha en la radio en el transcurso de la película tiene algo que ver con su identidad como mujer. Por ejemplo, la canción "You make me feel like a natural woman" de Aretha Franklin, que Marina escucha en la radio en el camino a la oficina de Sonia para entregar el auto de Orlando.

Una parte de la letra dice:

Life was so unkind
But your love was the key to my peace of mind
Cause you make me feel
You make me feel
You make me feel
Like a natural woman

(Letra de la canción, 1967)

Vivir ese momento es aterrador porque Orlando ha muerto. Él la amaba y ahora que está muerto, ella tiene que encontrar el amor nuevamente. Algo que no es fácil de lograr para una mujer trans. Orlando la veía como una mujer natural, no cuestionaba su identidad como tantas otras personas en la sociedad chilena. El uso de esta canción, en mi opinión, muestra que Marina es una persona como todos los demás. Incluso si es una persona trans, se identifica como mujer. Una mujer natural es aquella que es aceptada y amada por lo que es y eso es a lo que desea ser Marina.

El dolor, la tristeza y la furia que siente Marina se ven agravados por la discriminación que experimenta. Marina está más desanimada. Ella canta en la escena con su maestra de canto la aria italiana „Sposa son disperezzat“ de Geminiano Giacomelli que luego fue compilada por Vivaldi. La canción parece tener una parte dedicada al amor, y otra al lamento. Con esta canción, Marina expresa que echa de menos a Orlando y quiere despedirse de él. Cuando ella llega a la casa de su maestro de canto, él ve que ella no se siente bien. Él la anima a cantar la canción, lo cual le sirve como terapia para seguir adelante y enfrentar nuevos desafíos.

Después de finalmente haberse despedido de Orlando y haber recuperado a su perrita, Marina está en un gran escenario por primera vez desde que comenzó la película. Ella canta la aria „Ombra mai fu“ de Georg Friedrich Händel. La estrofa que canta es “Tuoni, lampi, e Procelle, non vi oltragginomai la cara pace” [Nunca pueden los truenos, rayos y tormentas perturbar tu querida paz] (citado en Cordero:24) De acuerdo con Cordero es interesante que “una pieza musical que originalmente estaba destinada a ser interpretada por un castrado, sea cantada por un sujeto transgénero” (24). Esto sugiere un paralelismo literario entre la hibridez corporal de ambos en diferentes contextos y períodos sociohistóricos. Esta aria ilustra la lucha interior

personal que Marina tiene que experimentar como mujer trans. Y al igual que la cascada y el viento son símbolos sacados del mundo natural, ella canta sobre la naturaleza. Porque los truenos, los rayos y las tormentas nunca pueden perturbar la querida paz de Marina. Ella siempre se defenderá y es consciente de su identidad. Aunque tiene un cuerpo que habla en contra de las leyes de la naturaleza, es una persona que merece los mismos derechos y respeto que todos los demás.

6.3.8 ¿Qué es lo que hace que *Una mujer fantástica* sea fantástica?

Marina es una mujer fantástica porque es resistente a la discriminación y la violencia y se defiende. Ella no se rinde, incluso cuando tiene que superar grandes obstáculos para ser aceptada.

La película ilustra la identidad de la mujer trans en Chile por medio de muchos recursos expresivos. Los personajes, los ajustes de la cámara y el uso de símbolos enfatizan la identidad de Marina. Cabe señalar que no solo se muestra una imagen clara de la protagonista, sino que se la ve desde diferentes ángulos para enfatizar su complejidad. Símbolos como el espejo representan a Marina tal como se ve a sí misma. Personas como el médico o la comisaria encarnan las actitudes del estado hacia Marina como mujer trans. Sonia y Bruno representan ciertas creencias comunes, así como Gabo y Alessandra representan otras convicciones. La película presenta la identidad trans no solo como normal o anormal, sino como queer, versátil y sin límites. La película deconstruye la identidad trans y muestra que una identidad no puede determinarse por un aspecto o rasgo único.

Además, la película es fantástica porque arroja una luz diferente sobre el papel de la mujer trans en la sociedad chilena y ofrece una visión más completa y matizada de las personas transgénero. En lugar de simplemente tomar la posición de víctima, se muestra cómo la protagonista trans defiende su identidad y dignidad.

VII. Conclusión

En esta tesis de maestría fue examinada y discutida la identidad de una mujer trans en la película *Una mujer fantástica*. Para llevar a cabo, se ha analizado y se ha argumentado los elementos de la película que representan la identidad de la mujer trans. Se ha incluido los fundamentos de la teoría del cine semiótico y psicoanalítico. Para comprender la identidad trans, se ha creído una base teórica con la ayuda de la teoría queer.

Finalmente, en este último capítulo, se responde las preguntas de investigación y se da una idea sobre otros estudios que se podría investigar en el futuro.

7.1. ¿Con qué elementos y de qué manera se representa la identidad trans la película?

Uno de los objetivos de este estudio es responder a la pregunta de cómo está representada la identidad de una mujer trans en Chile en la película *Una mujer fantástica*.

En el capítulo analítico de la presente investigación se han mostrado y discutido los elementos más llamativos de la representación de la identidad trans de la protagonista. Se ha demostrado que tanto los ajustes de la cámara como las muchas imágenes en primer plano de la protagonista y el uso del espejo desempeñan un papel especial en la representación de la identidad de la mujer trans, ya que ilustran que el cuerpo o los órganos genitales son innecesarios para la determinación de la identidad cuando uno se identifica y se ve a sí misma. A través de su reflexión en el espejo, la identidad de la mujer trans es cuestionada, reforzada o generalmente demostrada. Los muchos primeros planos de la protagonista le dan al espectador una mayor comprensión de las emociones de Marina. Especialmente en los ojos de la protagonista se puede ver cuán herida se siente cuando es atacada verbal o físicamente. También, los primeros planos distraen la apariencia física de la protagonista, porque el hecho de que su cuerpo tenga rasgos masculinos como los hombros anchos no es importante para la identificación de Marina como mujer.

Se ha discutido que Marina se ve discriminada verbal y físicamente debido a su apariencia como mujer trans, pero también que es aceptada por quien es. Sebastián Lelio logra presentar una imagen auténtica de la vida de una mujer trans en Santiago de Chile con elementos como la música que refleja el carácter fuerte y la autoimagen de la protagonista. Los símbolos de la naturaleza, como la cascada o el viento, representan a los personajes de la película. Entonces, el viento puede ser entendido como una metáfora del estado o pensamiento de los miembros

de la sociedad que desprecian a Marina. La cascada refleja a Marina, una mujer trans fuerte y maravillosa. Ella quiere ser aceptada y respetada y lucha por lo que considera su derecho. Los elementos fantásticos le dan a la película una comprensión de que ser diferente o tener una identidad diferente a la del sistema binario de género no es nada malo o desagradable, sino que la diversidad se puede encontrar de una u otra manera en cada sociedad. En contraste con la representación anterior de las personas trans, Sebastián Lelio logra retratar a la protagonista como un ser humano.

Las escenas y elementos fantásticos le dan a la imagen de una mujer trans algo positivo, maravilloso e inusual. Mientras que las personas trans a menudo se retratan de forma extrema (por ejemplo, a través de disfraces o los papeles que juegan en la trama de una película), Marina se retrata como una mujer como cualquiera. Esto significa que, por ejemplo, trabaja como mesera en un restaurante y aparece como cantante. Sin embargo, con la trama de la película y la muerte de Orlando, Marina enfrenta desafíos que muestran que las personas trans no tienen los mismos derechos que todos los demás en la sociedad chilena. Sebastián Lelio muestra una imagen versátil de una mujer trans. Muestra cuán humana es y cuán inhumano es el trato que recibe. No obstante, no retrata a Marina como un monstruo o un ser patológico, sino que permite que el espectador cree una imagen para sí mismo a través de las acciones de los otros personajes. Al estar involucrado en una historia de amor y de pérdida de pareja, el espectador puede identificarse con las emociones de la protagonista, lo que significa que también el espectador la ve como un ser humano.

Sebastián Lelio pone Marina, una mujer trans rechazada por la sociedad, en el centro de la película y muestra que las películas de una historia trans no tienen por qué ser rudas, llenas de violencia y prostitución, sino que pueden incorporar escenas extravagantes y hasta experiencias de éxtasis. El exceso estético, por ejemplo, a través de las escenas fantásticas, le da a la identidad trans una expresión de placer. Este posicionamiento apoya a la protagonista en el curso de la trama y la ayuda a fortalecer su identidad.

Sin embargo, la identidad trans no solo se ve fortalecida por elementos cinematográficos, la película en sí misma es una manifestación de los valores de la comunidad LGBTQ+. Los créditos de la película con el título y los textos son todos coloridos, en lugar de monocromos o blancos. También se ha demostrado que la película no pertenece a un solo género, sino que puede asignarse a varios géneros cinematográficos. Incluso una persona trans, que no puede asignarse a la categoría de mujer u hombre, no tiene un solo color y puede clasificarse como colorida y diversa. Queer, como se ha demostrado, es un término que no se puede definir simplemente porque es tan extenso e infinito, y así es también una persona y su identidad.

La película reconfigura las ideas de narrativas sobre la comunidad trans y crea una visión extraña que subraya audiovisualmente que puede y debe ser diferente. El tema subyacente de la película es muy simple: cada uno de nosotros tiene el control de nuestra vida e identidad, y nadie nos lo puede quitar.

7.2. ¿Cómo contribuye el trabajo estético a la discusión pública?

Se ha mostrado la influencia que puede tener el cine en la sociedad y viceversa. Generalmente se puede decir que las películas pueden contribuir a la formación de identidades y pueden proporcionar información sobre la variedad de roles de género e intereses sexuales. Además, pueden crear conciencia sobre la importancia de la igualdad entre lo de géneros. Estos son solo algunos ejemplos que pueden hacer que la sociedad cambie su postura actual y estimule el debate público.

Se puede decir que *Una mujer fantástica* ha sacudido positivamente al mundo de la política y la sociedad en Chile. La medida en que esto ha sido el caso puede analizarse con más detalle en otro estudio. Sin embargo, queda claro que después de ganar los Oscar y las críticas positivas internacionales, los derechos de las personas trans en Chile han mejorado. Si bien las personas trans en Chile tuvieron que esperar años para tener el derecho de cambiar el nombre en sus documentos, oficialmente se les ha permitido cambiar su nombre a partir del año pasado, incluso en los casos de no realizarse ninguna intervención quirúrgica. Este es un gran paso adelante para las organizaciones LGBTIQ+ en Chile. En el caso de *Una mujer fantástica*, el éxito puede atribuirse al reparto de los roles. La protagonista de la película, Daniela Vega, es una mujer trans y su actuación ha dado más autenticidad al filme. Esta película sirve para ilustrar cómo eran o todavía son las cosas. Al menos en parte, la película ha arrojado luz sobre la vida de muchas personas que han sido y siguen siendo ignoradas y les han dado un espacio más amplio en la discusión pública.

7.3. Futuras investigaciones

En cuanto al acercamiento a la película *Una mujer fantástica* podrían ser importantes otros estudios. Al principio de este trabajo, la idea era hacer un análisis basado más en discursos más claramente sociológicos. En el curso de la investigación, la pregunta en qué medida una película de ficción puede representar una imagen veraz de la vida de una mujer trans en Chile,

surgió varias veces. Por lo tanto, podría ser valioso un estudio futuro en que se entrevista a mujeres trans en Chile para investigar si sus vidas resultan similares a la vida de la protagonista. Otro enfoque que me pareció interesante en cierto momento fue el de un estudio comparativo de una película de ficción y uno o varios documentales. Se ha mostrado que en los últimos años se han estrenado varios documentales sobre personas trans en Chile, y podría ser interesante averiguar o aclarar en qué medida ese cine documental complementa o se contrapone al cine de ficción en sus presentaciones de experiencias vitales de los miembros de la comunidad trans.

Bibliografía

Alonso, María Toscano. "Marina Vidal a través del espejo: identidad trans en Una mujer fantástica". En *AdMIRA*, No 6 (2018): 82-110.

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2018.01.04>

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Madrid: Paidós Ibérica, 2000.

Barrientos, Alejandro, Claudia, Poblete y Mariela Tagle. *Construcción de memoria e identidad en largometrajes sobre la dictadura en el cine chileno*. Tesis de licenciatura.

Instituto de la comunicación e imagen, Universidad de Chile, 2006.

Barrientos, Jaime. "Violencia homofóbica en América Latina y Chile." En *Sexualidad, Salud y Sociedad*. Núm. 20 (2015):141-148. DOI: [http://dx.doi.org/10.1590/1984-](http://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2015.20.10.r)

[6487.sess.2015.20.10.r](http://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2015.20.10.r)

Barrientos, Jaime, José L. Saiz, Fabiola Gómez, Manuel Cárdenas, Joaquin Bahamondes, Mónica Guzmán-González y Ricardo Espinoza-Tapia. "La investigación psicosocial actual referida a la salud mental de las personas transgénero: una mirada desde Chile". En *Psykhe*. Vol. 28 N° 2. (2019): 1-13. DOI: <http://dx.doi.org/10.7764/psykhe.28.2.1482>

Berenschot, Denis Jorge. *Performing Cuba. (Re)writing Gender Identity and Exile Across Genres*. Nueva York: Peter Lang Publishing Inc., 2005.

Belinchón, Gregorio. «Sebastián Lelio: "Mi protagonista es alguien a quien la sociedad le dice que no merece una película"» En *El País*, 08.12.2017. Disponible de:

https://elpais.com/cultura/2017/12/07/actualidad/1512635611_863483.html. 13.08.2019.

Brodsky, Juan Ernesto, María Eugenia Castro y Gigliola Foco. «Mi nombre es Marina ¿Hay algún problema con eso?» En *Ética y cine*. 2018. Disponible de:

<http://www.eticaycine.org/Una-mujer-fantastica>. 27.02.2020.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 2a edición. Nueva York: Routledge, 1999.

Burston, Paul y Colin Richardson. *A Queer Romance. Lesbian, Gay Men and Popular Culture*. London: Routledge, 1995.

«Cardenal Ezzati se refiere a Ley de Identidad de Género: "No porque yo a un gato le pongo nombre de perro, comienza a ser perro"». En *El mostrador Braga* 06.04.2018. Disponible de: <https://www.elmostrador.cl/braga/2018/04/06/cardenal-ezzati-se-refiere-a-ley-de-identidad-de-genero-no-porque-yo-a-un-gato-le-pongo-nombre-de-perro-comienza-a-ser-perro/> 10.03.2020.

«Carolina Torres es dada de alta mientras los agresores lesbofóbicos siguen prófugos de la justicia». En *El mostrador* 05.03.2019. Disponible de: <https://www.elmostrador.cl/braga/2019/03/05/carolina-torres-es-dada-de-alta-mientras-los-agresores-lesbofobicos-siguen-profugos-de-la-justicia/> 29.09.2019.

Carvajal, Fernanda Edwards. "Sexopolítica en los inicios de la dictadura de Augusto Pinochet: el "cambio de sexo" de Marcia Alejandra en los discursos de la prensa." En *Sexualidad, Salud y Sociedad* n. 24 (2016): 103-129 DOI: 10.1590/1984-6487.sess.2016.24.05.a

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Como analizar un film*. Madrid: Paidó Ibérica, 1990.

Castillo, Jorge Ignacio. «TIFF '17 Day 6: A Fantastic Woman». En *The Canadian Crew* 12.09.2017. Disponible de: <http://www.thecanadiancrew.com/reviews/2017/9/12/tiff-17-day-6-a-fantastic-woman-the-disaster-artist> 27.04.2020.

«Claudia tocada por la luna: el documental LGBTIQ+ llega al cine». En *Mundo Películas* 2019. Disponible de: <https://www.mundopeliculas.tv/2019/08/09/claudia-tocada-por-la-luna-el-documental-lgbtiq-llega-al-cine/> 30.09.2019.

Cordero, Andrés Ibarra. "El cuerpo transgénero en *Una mujer fantástica*". En *Badebec*, Vol. 9 N° 17 (2019): 22-45. DOI: <https://doi.org/10.35305/b.v9i17.401>

Creed, Barbara. "Film and Psychoanalysis". En *The Oxford Guide to Film Studies*. John Hill y Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 77-90.

«Cultura». En *Diccionario de la Real Academia Española*, 2020. Disponible de: <https://dle.rae.es/cultura> 07.04.2020.

Dawison, Leanne y Skadi Loist. "Queer/ing film festivals: history, theory, impact." En *Studies in European Cinema*. Vol. 15 Iss. 1. (2018): 1-24. DOI: 10.1080/17411548.2018.1442901

Debruge, Peter. «Film Review: 'Gloria Bell'» En *Variety* 07.09.2018. Disponible de: <https://variety.com/2018/film/reviews/gloria-bell-review-julianne-moore-1202933162/> 20.09.2019.

Degele, Nina. "Heteronormativität entselbstverständlichen Zum verunsichernden Potenzial von Queer Studies." En *Freiburger Frauenstudien* Vol. 11 Iss. 17. (2005): 15-39. DOI: <https://doi.org/10.25595/1717>

Diario Uchile Cultura. «Sebastián Lelio: "Lo que ahora me interesa implica un giro en relación a mis últimas películas"». En *Radio Universidad de Chile* 08.01.2019. Disponible de: <https://radio.uchile.cl/2019/01/08/sebastian-lelio-lo-que-ahora-me-interesa-implica-un-giro-en-relacion-a-mis-ultimas-peliculas/> 13.08.2019.

Dines, Gail y Jean M. Humez. "Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader." London: Sage, 2011.

Dodds, Tomás. "Una mujer fantástica." En *Journal of Homosexuality*. Vol. 66, No.14. (2019): 2053- 2055. DOI: 10.1080/00918369.2018.1539580

Dyer, Richard. "Introduction to Film Studies". En *The Oxford Guide to Film Studies*. John Hill y Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 3-10.

Easthope, Antony. "Classic Film Theory and Semiotics". En *The Oxford Guide to Film Studies*. John Hill y Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 51-57.

Echenique, Martín. «The Power of A *Fantastic Woman's* Oscar Win». En *The Atlantic* 14.03.2018. Disponible de: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/03/a-fantastic-woman-oscar-chile-gender-identity-bill/555461/> 04.05.2020.

Eder, Jens, Fotis Jannidis y Ralf Schneider. *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin: De Gruyter, 2010.

«En fantastisk kvinne. Awards». En *IMDB* 2020. Disponible de: https://www.imdb.com/title/tt5639354/awards?ref_=ttcrv_ql_1 26.02.2020.

Estévez, Antonella. «Entrevista Francisco Aguilar, director de *Claudia tocada por la luna*». En *Cine chile Enciclopedia del cine chileno*. 31.08.2019. Disponible de: <http://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-francisco-aguilar-director-de-claudia-tocada-por-la-luna/> 29.09.2019.

---. «En tránsito: Voces diversas». En *Cine chile Enciclopedia del cine chileno*. Disponible de: <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/en-transito-voces-diversas/> 20.09.2019.

Fajardo, Marco. «Chile comienza a pisar fuerte en el cine mundial con el tema de las minorías sexuales». En *El mostrador*, 21.02.2019. Disponible de: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/02/21/chile-comienza-a-pisar-fuerte-en-el-cine-mundial-con-el-tema-de-las-minorias-sexuales/> 13.08.2019.

«Fantástico». En *Diccionario de la Real Academia Española*, 2020. Disponible de: <https://dle.rae.es/?w=fantastico> 27.04.2020.

Fernández, Ricardo Esteban Nieto y Osvaldo José Parada Rodríguez. *Análisis ley No 20.609, Ley Antidiscriminación o Ley Zamudio*. Tesis de licenciatura. Facultad de derecho, Universidad de Chile, 2013.

Garrido, Juan Carlos. "Diversidades en la transición: Homofobia y el movimiento LGBT en Chile, 1990-2000." En *Historias que vienen: Revista de Estudiantes de Historia*. Iss. 6 (2015). Disponible de: <http://socialesehistoria.udp.cl/wp-content/uploads/2016/05/Revista-Historias-que-Vienen.pdf> 24.02.2020

«Gloria». En *Cine Chile Enciclopedia del Cine Chileno* 2019. Disponible de: <https://cinechile.cl/pelicula/gloria/> 20.09.2019.

«Glosario». En *Naciones Unidas Derechos Humanos*. 2019. Disponible de: <https://www.unfe.org/es/definicions/> 11.12.2019.

Gorban, Claudia. "Film Music". En *The Oxford Guide to Film Studies*. John Hill y Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 43-49.

Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005.

Hall, Donald E. "A Brief, Slanted History of Homosexual Activity." En *Queer theory*. Iain Morland y Annabelle Willox. New York: Palgrave-Macmillan, 2005. 96-114.

Halperin, David, M. "The Normalization of Queer Theory". En *Journal of Homosexuality*, 45:2-4 (2003): 339-43. DOI: 10.1300/J082v45n02_17

Hedenstad, Marte. «En fantastisk kvinne». En *NRK P3* 22.12.2017. Disponible de: <https://p3.no/filmpolitiet/2017/12/en-fantastisk-kvinne/> 27.04.2017.

Hill, John y Pamela Church Gibson. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Hopewell, John. «Chilean Cinema's Promotion Organization Fired Up for Local Films». En *Variety* 11.05.2018. Disponible de: <https://variety.com/2018/film/spotlight/chilean-cinemas-promotion-organization-fired-up-for-local-films-1202807549/> 29.04.2020.

«How Matthew Herbert used music to create a portrait of A Fantastic Woman». En *Crack* 2020. En línea: <https://crackmagazine.net/article/long-reads/how-matthew-herbert-used-music-to-create-a-portrait-of-a-fantastic-woman/> 11.05.2020.

«Identidad». En *Diccionario de la Real Academia Española*, 2020. Disponible de: <https://dle.rae.es/?w=fantastico> 27.04.2020.

Institute of Medicine. *The Health of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender People: Building a Foundation for Better Understanding*. Washington DC: The National Academies Press, 2011.

Jagose, Annemarie. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

Jaque, José Miguel y Javiera Sánchez. «La revolución de Marcia Alejandra». En *La Tercera* 13.04.2018. Disponible de: <https://web.archive.org/web/20190424142714/https://www.latercera.com/tendencias/noticia/a-revolucion-marcia-alejandra/132019/> 02.03.2020.

Jorda, Romana. *El reflejo de la dictadura en el cine chileno*. Diplomarbeit. Universidad de Vienna, 2011.

Kellaway, Kate. «Director Sebastián Lelio: “The Presence of Porn is Everywhere and Making us Numb”». En *The Guardian*, 17.11.2018. Disponible de: <https://www.theguardian.com/film/2018/nov/17/sebastian-lelio-disobedience-interview-rachel-weisz-naomi-alderman> 13.08.2019.

Kemp, Jonathan. "Queer Past, Queer Present, Queer Future." En *Graduate Journal of Social Science* 2009, Vol. 6, Iss. 1.(2009): 3-23. Disponible de:
http://gjss.org/sites/default/files/issues/Journal-06-01--00_Full-Issue.pdf 26.11.2019.

King, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. Nueva York: Verso, 1990.

Korn, Alice. «Gesetz gegen Diskriminierung in Chile verabschiedet, Debatten gehen weiter». En *Amerika21*, 13.04.2012. Disponible de:
<https://amerika21.de/meldung/2012/04/50927/gesetz-diskriminierung-chile> 20.09.2019.

Kramm, Robert (2015). «Geschlecht und Sexualität». En *Bundeszentrale für politische Bildung* 20.05.2016. En línea: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/postkolonialismus-und-globalgeschichte/219143/geschlechtund-sexualitaet>. 20.09.2019.

Küppers, Gaby. «Wie das Land, so der Film. Ein Buch über das chilenische Kino». En *ila* 345 (Mayo 2011): 20–21. Disponible de: <https://www.ila-web.de/ausgaben/345/wie-das-land-so-der-film> 19.05.2020.

Lelio, Sebastián y Maza, Gonzalo. "Guion Una mujer fantástica". En *Los cuadernos del cinema23*. Núm. 11 (2018): 1-113. Disponible de: <https://escribecine.com.mx/wp-content/uploads/2017/11/Una-mujer-fant%C3%A1stica-web.pdf>. 23.04.2020.

Lima, Eva Vázquez *La transexualidad en la obra cinematográfica de Almodóvar: Todo sobre mi madre*. Tesis doctoral. Facultad de ciencias de la información. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Lobato, Lukas Berredo de Toledo. *Dificultades administrativas enfrentadas por las personas trans en la región metropolitana de Chile*. Tesis de licenciatura. Escuela del periodismo, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2011.

Lodge, Guy. "A Fantastic Woman". En *Variety* Vol. 335, Iss. 6 (2017): 160-162. Disponible de: <https://variety.com/2017/film/reviews/a-fantastic-woman-review-berlinale-2017-1201985505/> 23.04.2020.

Longenecker, Karen. *Sex and the Church: a Study of the Catholic Church and Reproductive Health in Chile*. Tesis de maestría. University of California, San Diego. 2010.

Mahieu, José Agustín. "La cultura chilena durante la dictadura: Cine chileno en el exilio". En *Cuadernos Hispánicos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Vol. 482-83. (1990): 241-256.

Mai, Manfred y Rainer Winter. *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2006.

Mardones Rosa, Isabel. «Sebastián Lelio: "Deutschland war sehr grosszügig zu mir und ich bin sehr dankbar dafür"» En *Goethe-Institut Chile* junio 2017. Disponible de: <https://www.goethe.de/ins/cl/de/kul/sup/fil/21019957.html> 29.07.2019.

Martínez-Guzmán Antar y Katherine Johnson. "Transgender, Overview". En *Encyclopedia of Critical Psychology*. Thomas Teo. Nueva York: Springer. 2014. S.p. DOI:10.1007/978-1-4614-5583-7_599

MacManus, Viviana Beatriz. "Una mujer fantástica by Sebastián Lelio." En *Chiricú Journal*. Vol. 3 N° 2 (2019): 169-171. DOI: 10.2979/chiricu.3.2.19

Mendos, Lucas Ramón. *State-Sponsored Homophobia 2019: Global Legislation Overview Update*.

Ministerio Secretaría General de Gobierno. "Ley 20.609". Disponible de: <http://www.msgg.gob.cl/wp/index.php/ley-20-609/> 20.09.2019.

Morales, Marcelo C. «En tránsito de Constanza Gallardo». En *Cine Chile Enciclopedia del cine chileno*. 02.09.2017. Disponible de: <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/en-transito-de-constanza-gallardo/> 29.09.2019.

Morán Faúndes, José Manuel. "Feminismo, Iglesia Católica y derechos sexuales y reproductivos en el Chile post-dictatorial." En *Estudios Feministas*. Vol. 21, No 2 (2013): 485-508. Doi: 10.1590/S0104-026X2013000200004

Morland, Iain y Annabelle Willox. *Queer Theory*. New York: Palgrave-Macmillan, 2005.

Movilh. «Por el derecho de la identidad». En *Chile trans* 2019. Disponible de: <http://www.movilh.cl/trans/personas-trans.html> 11.12.2019.

--- *Informe Anual de Derechos Humanos de la Diversidad Sexual en Chile. Historia anual de las minorías sexuales chilenas*. XI, 2012. Santiago, Chile.

--- *Informe Anual de Derechos Humanos de la Diversidad Sexual en Chile. Historia anual de las minorías sexuales chilenas*. XVII, 2018. Santiago, Chile.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy y Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44. Disponible de: https://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf 19.05.2020

Nicke, Sasha. «Der Begriff Identität». En *Bundeszentrale für politische Bildung* 17.12.2018. Disponible de: <https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/241035/der-begriff-der-identitaet> 27.04.2020.

«Quimera». En *Diccionario de la Real Academia Española*, 2020. En línea: <https://dle.rae.es/?w=fantastico> 04.05.2020.

Parry, Wynne. «Gender Dysphoria: DSM-5 Reflects Shift in Perspective on Gender Identity». En *Huffpost News* 06.04.2013. Disponible de: https://www.huffpost.com/entry/gender-dysphoria-dsm-5_n_3385287?utm_campaign 11.12.2019.

Plümecke, Tino. *Intersexualität – ein Paradigma kritischer Geschlechterforschung*. Diplomarbeit. Freie Universität Berlin, 2005.

Richards, Keith John. *Themes in Latin American Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2011.

Ridderstrøm, Helge. «Filmanalyse». En *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*. 11.02.19. Disponible de: <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/mediadb/filmanalyse.pdf> 07.04.2020.

Riemer, Judith y Julia Schmitt. “Mostrar películas de otros mundos: Zur Entwicklung des iberoamerikanischen Filmfests ¡muestra! in Passau“. En *¡muestra!: Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland*. Birgit Aka y Verena Schmöller. Marburg: Schüren Verlag. 12-41.

Ryan, Michael y Melissa Lenos. *An Introduction to Film Analysis. Technique and Meaning in Narrative Film*. Nueva York: Continuum, 2012.

Scholz, Pablo O. «Sorpresa: Oscar 2018: La película chilena que puede dar el batacazo». En *Clarín* 16.02.2018. Disponible de: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/oscar-2018-pelicula-chilena-puede-dar-batacazo_0_ByUQV6EvG.html 03.09.2019.

Schulenberg, Shawn. “LGBT rights in Chile: On the Verge of a Gay-Rights Revolution?” En *Sexuality, Gender & Policy*. Vol. 2 (2019): 97–119. DOI:10.1002/sgp2.12009.

Schroer, Markus. *Einleitung: Die Soziologie und der Film*. 2008. Disponible de: <http://content.schweitzer->

online.de/static/catalog_manager/live/media_files/representation/zd_std_orig__zd_schw_orig /019/599/604/9783896696847_content_pdf_1.pdf 07.04.2020.

«Sebastián Lelio». En *Cine Chile Enciclopedia del Cine Chileno* 2019. En línea: <https://cinechile.cl/persona/sebastian-lelio/> 20.09.2019.

Sepúlveda San Martín, Camilla y Cecilia del C. Bustos Ibarra. "Discursos sobre la identidad de género en la configuración de políticas sociales, desde la perspectiva de actores políticos gobierno nacional, regional y sociedad civil organizada." En *Revista Enfoques* Vol. XVI, No 28 (2018): 41-62. Disponible de: <http://www.revistaenfoques.cl/index.php/revista-uno/article/view/474> 24.02.2020

Sherwood, Dave. «Conservative, Catholic Chile approves landmark transgender law». En Reuters 28.11.2018. Disponible de: <https://www.reuters.com/article/us-chile-transgender/conservative-catholic-chile-approves-landmark-transgender-law-idUSKCN1NX27W> 20.09.2019.

Simmons, Ann M. «Seven striking statistics on the status of gay rights and homophobia across the globe». En *Los Angeles Times* 15.05.2017. Disponible de: <https://www.latimes.com/world/la-fg-global-gays-rights-report-20170515-htmllstory.html> 24.09.2019.

Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edingburgh: Edingburgh University Press Ltd, 2003.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Silvia Delpy. México: Editions du Seuil, 1980. Título original: *Introduction a la litterature fantastique*. French & European Pubns., 1976.

«Trans». En *Diccionario de la Real Académica Española*, 2019. En línea: <https://dle.rae.es/trans-?m=&e=> 11.12.2019.

Trischak, Evamaria. «Filmtheorien und Gender». En *Cinetext* 01.06.2002. Disponible de: http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html 16.04.2020.

«Encuesta sitúa a Chile como uno de los países más abiertos frente a derechos de personas trans». En *T13* 31.01.2018. Disponible de: <https://www.t13.cl/noticia/nacional/el-82-chilenos-creo-personas-trans-se-les-deberia-permitir-reasignacion-sexo> 09.03.2020.

Valderrama, Caterine Galaz; Mauricio Sepúlveda Galeas; Rolando Poblete Melis, Lelya Troncoso Pérez y Rodolfo Morrison Jara. “Derechos LGTBI en Chile: tensiones en la constitución de otredades sexualizadas.” En *Psicoperspectivas* Vol. 17, No 1. (2018): 1-11. DOI:10.5027/psicoperspectivas-vol17-issue1-fulltext

Van der Spek, Boris. «#NadaQueCorregir: Conversion Therapy to Become Illegal in Chile». En *Chile Today* 16.05.2019. Disponible de: <https://chiletoday.cl/site/nadaquecorregir-conversion-therapy-to-become-illegal-in-chile/> 09.03.2020.

Villarroel Márquez, Mónica. *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2005.

Waldspurger, Paula Ignacia Bell. *Cine chileno e identidad: La sociedad chilena representada a través del séptimo arte*. Tesis de licenciatura. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2016.

Warner, Michael. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minnesota: U of Minnesota Press, 1993.

White, Patricia. “Feminism and film”. En *The Oxford Guide to Film Studies*. John Hill y Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 117-134

Whittle, Stephen Thomas. “Gender Fucking or Fucking Gender?” En *Queer Theory*. Iain Morland y Annabelle Willox. New York: Palgrave-Macmillan, 2005. 115-129.

Woltersdorff, Volker. "Queer Theory und Queer Politics." En *Utopie kreativ*, Vol. 156 (2003): 914-923. Disponible de:
https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Utopie_kreativ/156/156_woltersdorff.pdf
22.10.2019.

«You make me feel like a natural woman ». Letra 1967. Disponible de:
<https://www.letras.com/aretha-franklin/685946/> 11.05.2020.